



朱光潛全集

2

011347

朱光潛全集

第二卷



安徽教育出版社

朱光潜全集

第二卷

安徽教育出版社出版

(合肥市跃进路1号)

安徽省新华书店发行 安徽新华印刷厂印刷

★

开本: 850×1168 1/32 印张: 15.5 插页: 2 字数: 345,000

1987年10月第1版 1987年10月第1次印刷

印数: 10,000

ISBN7—5336—0102—5/B·2

统一书号: 2276·2 定价 10.40 元

《朱光潜全集》编辑委员会

顾 问

叶圣陶 沈从文

王朝闻 季羨林 朱德熙

编 委

叶至善 吴泰昌 程代熙

严宝瑜 商金林 朱 陈

朱式蓉 张崇贵 许振轩

封面题字

叶圣陶

装帧设计

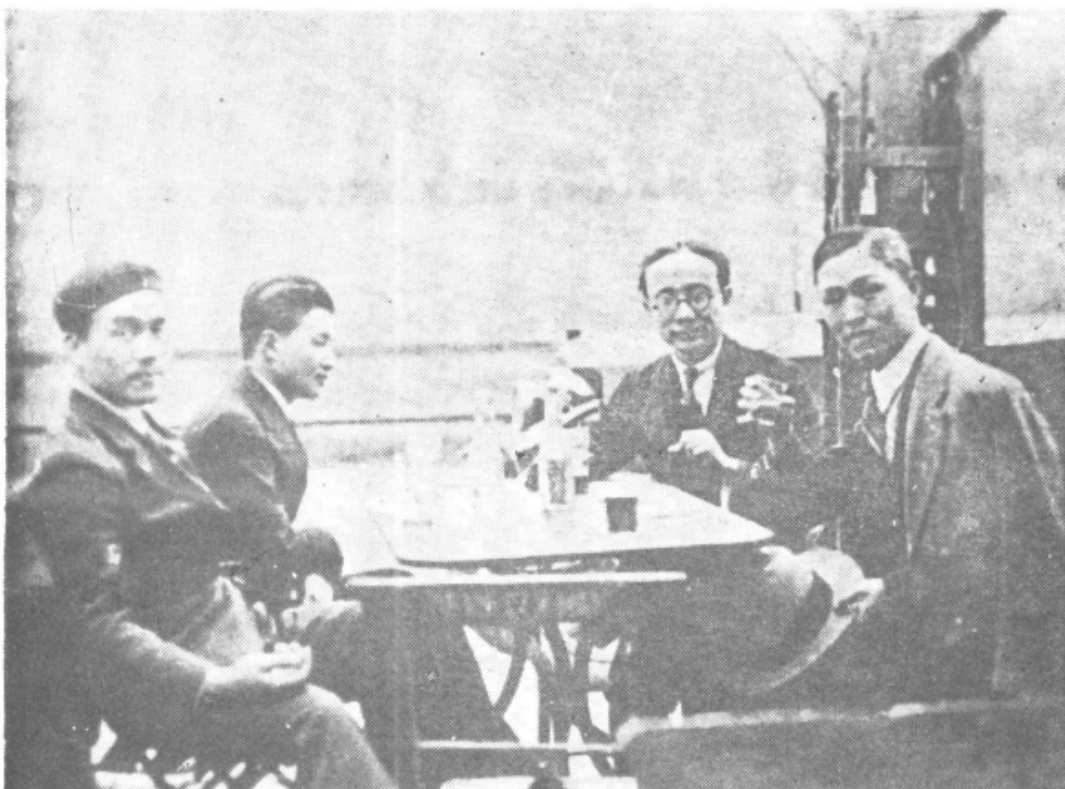
陈 新

本卷责任编辑

朱欣欣



1930年前后在英国留学



1932年前后在法国斯特拉斯堡大学学习

第二卷说明

本卷收《谈美》、《变态心理学》、《悲剧心理学》。

《谈美》，作者写于1932年，是继《给青年的十二封信》之后的“第十三封信”。《中学生》杂志曾选刊了其中的部分篇章，同年11月由开明书店出版。作者自称该书是“通俗叙述”《文艺心理学》的“缩写本”。

《变态心理学》，作者写于1930年，1933年由商务印书馆出版。作者选用了《变态心理学派别》中的若干材料，以问题为中心，加以补充写成此书。

《悲剧心理学》是作者在法国斯特拉斯堡大学读书期间用英文写作的博士论文，1933年由该大学出版社出版；1983年2月，人民文学出版社出版了中译本（张隆溪译）。作者自称该书是他的“文艺思想的起点”，是《文艺心理学》和《诗论》的“萌芽”。

《朱光潜全集》编辑委员会

1987年3月

FZ58/31 ~ 7

目 录

谈 美

开场话	5
一 我们对于一棵古松的三种态度	
——实用的、科学的、美感的	8
二 “当局者迷，旁观者清”	
——艺术和实际人生的距离	14
三 “子非鱼，安知鱼之乐？”	
——宇宙的人情化	20
四 希腊女神的雕像和血色鲜丽的英国姑娘	
——美感与快感	26
五 “记得绿罗裙，处处怜芳草”	
——美感与联想	31
六 “灵魂在杰作中的冒险”	
——考证、批评与欣赏	36
七 “情人眼底出西施”	
——美与自然	42
八 “依样画葫芦”	
——写实主义和理想主义的错误	48

九	“大人者不失其赤子之心”	
	——艺术与游戏·····	54
十	空中楼阁	
	——创造的想象·····	60
十一	“超以象外，得其环中”	
	——创造与情感·····	66
十二	“从心所欲，不逾矩”	
	——创造与格律·····	72
十三	“不似则失其所以为诗，似则失其所以为我”	
	——创造与模仿·····	78
十四	“读书破万卷，下笔如有神”	
	——天才与灵感·····	84
十五	“慢慢走，欣赏啊！”	
	——人生的艺术化·····	90
附录	《谈美》序·····	朱自清 98

变态心理学

自序·····	103
第一章 历史的回溯·····	108
第二章 催眠和暗示·····	121
第三章 迷狂症和多重人格·····	138
第四章 压抑作用和潜意识·····	152
第五章 梦的心理·····	166
第六章 弗洛伊德的泛性欲观·····	182

第七章 心理分析法.....	198
----------------	-----

悲剧心理学

中译本自序.....	209
------------	-----

前言.....	211
---------	-----

第一章 绪论：问题的提出与全书提要.....	212
------------------------	-----

第二章 审美态度和应用于悲剧的“心理距离”说.....	225
-----------------------------	-----

第三章 悲剧快感与恶意.....	251
------------------	-----

第四章 悲剧快感与同情.....	262
------------------	-----

第五章 怜悯和恐惧：悲剧与崇高感.....	282
-----------------------	-----

第六章 悲剧中的正义观念：人物性格与命运.....	303
---------------------------	-----

第七章 黑格尔的悲剧理论和布拉德雷的复述.....	323
---------------------------	-----

第八章 对悲剧的悲观解释：叔本华与尼采.....	344
--------------------------	-----

第九章 “忧郁的解剖”：痛感中的快感.....	364
-------------------------	-----

第十章 “净化”与情绪的缓和.....	382
---------------------	-----

第十一章 悲剧与生命力感.....	402
-------------------	-----

第十二章 悲剧的衰亡：悲剧与宗教和哲学的关系.....	420
-----------------------------	-----

第十三章 总结与结论.....	451
-----------------	-----

附录 原版参考书目.....	471
----------------	-----

谈 美

“群籟虽参差，适我无非新。”

——王羲之

开 场 话

朋友：

从写十二封信给你之后，我已经歇三年没有和你通消息了。你也许怪我疏懒，也许忘记几年前的一位老友了，但是我仍是时时挂念你。在这几年之内，国内经过许多不幸的事变，刺耳痛心的新闻不断地传到我这里来。听说我的青年朋友之中，有些人已遭惨死，有些人已因天灾人祸而废学，有些人已经拥有高官厚禄或是正在“忙”高官厚禄。这些消息使我比听到日本出兵东三省和轰炸淞沪时更伤心。在这种时候，我总是提心吊胆地念着你。你还是在惨死者之列呢？还是已经由党而官、奔走于大人先生之门而洋洋自得呢？

在这些提心吊胆的时候，我常想写点什么寄慰你。我本有许多话要说而终于缄默到现在者，也并非完全由于疏懒。在我的脑际盘旋的实际问题都很复杂错乱，它们所引起的感想也因而复杂错乱。现在青年不应该再有复杂错乱的心境了。他们所需要的不是一盆八宝饭而是一帖清凉散。想来想去，我决定来和你谈美。

谈美！这话太突如其来了！在这个危急存亡的年头，我还有心肝来“谈风月”么？是的，我现在谈美，正因为时机实在是太紧迫了。朋友，你知道，我是一个旧时代的人，流落在这纷纭扰

攘的新时代里面，虽然也出过一番力来领略新时代思想和情趣，仍然不免抱有许多旧时代的信仰。我坚信中国社会闹得如此之糟，不完全是制度的问题，是大半由于人心太坏。我坚信情感比理智重要，要洗刷人心，并非几句道德家言所可了事，一定要从“怡情养性”做起，一定要于饱食暖衣、高官厚禄等等之外，别有较高尚、较纯洁的企求。要求人心净化，先要求人生美化。

人要有出世的精神才可以做入世的事业。现世只是一个密密无缝的利害网，一般人不能跳脱这个圈套，所以转来转去，仍是被利害两个大字系住。在利害关系方面，人已最不容易调协，人人都把自己放在首位，欺诈、凌虐、劫夺种种罪孽都种根于此。美感的世界纯粹是意象世界，超乎利害关系而独立。在创造或是欣赏艺术时，人都是从有利害关系的实用世界搬家到绝无利害关系的理想世界里去。艺术的活动是“无所为而为”的。我以为无论是讲学问或是做事业的人都要抱有一副“无所为而为”的精神，把自己所做的学问事业当作一件艺术品看待，只求满足理想和情趣，不斤斤于利害得失，才可以有一番真正的成就。伟大的事业都出于宏远的眼界和豁达的胸襟。如果这两层不讲究，社会上多一个讲政治经济的人，便是多一个借党忙官的人；这种人愈多，社会愈趋于腐浊。现在一般借党忙官的政治学者和经济学者以及冒牌的哲学家和科学家所给人的印象只要一句话就说尽了——“俗不可耐”。

人心之坏，由于“未能免俗”。什么叫做“俗”？这无非是象蛆钻粪似地求温饱，不能以“无所为而为”的精神作高尚纯洁的企求；总而言之，“俗”无非是缺乏美感的修养。

在这封信里我只有一个很单纯的目的，就是研究如何“免俗”。这事本来关系各人的性分，不易以言语晓喻，我自己也还是一个

“未能免俗”的人，但是我时常领略到能免俗的趣味，这大半是在玩味一首诗、一幅画或是一片自然风景的时候。我能领略到这种趣味，自信颇得力于美学的研究。在这封信里我就想把这一点心得介绍给你。假若你看过之后，看到一首诗、一幅画或是一片自然风景的时候，比较从前感觉到较浓厚的趣味，懂得象什么样的经验才是美感的，然后再以美感的态度推到人生世相方面去，我的心愿就算达到了。

在写这封信之前，我曾经费过一年的光阴写了一部《文艺心理学》。这里所说的话大半在那里已经说过，我何必又多此一举呢？在那部书里我向专门研究美学的人说话，免不了引经据典，带有几分掉书囊的气味；在这里我只是向一位亲密的朋友随便谈谈，竭力求明白晓畅。在写《文艺心理学》时，我要先看几十部书才敢下笔写一章；在写这封信时，我和平时写信给我的弟弟妹妹一样，面前一张纸，手里一管笔，想到什么便写什么，什么书也不去翻看，我所说的话都是你所能了解的，但是我不敢勉强要你全盘接收。这是一条思路，你应该趁着这条路自己去想。一切事物都有几种看法，我所说的只是一种看法，你不妨有你自己的看法。我希望你把你自己所想到的写一封回信给我。

一 我们对于一棵古松的三种态度

——实用的、科学的、美感的

我刚才说，一切事物都有几种看法。你说一事物是美的或是丑的，这也只是一种看法。换一个看法，你说它是真的或是假的；再换一种看法，你说它是善的或是恶的。同是一事物，看法有多种，所看出来的现象也就有多种。

比如园里那一棵古松，无论是你是我或是任何人一看到它，都说它是古松。但是你若从正面看，我从侧面看，你以幼年人的心境去看，我以中年人的心境去看，这些情境和性格的差异都能影响到所看到的古松的面目。古松虽只是一事物，你所看到的和我所看到的古松却是两件事。假如你和我各把所得的古松的印象画成一幅画或是写成一首诗，我们俩艺术手腕尽管不分上下，你的诗和画与我的诗和画相比较，却有许多重要的异点。这是什么缘故呢？这就由于知觉不完全是客观的，各人所见到的物的形象都带有几分主观的色彩。

假如你是一位木商，我是一位植物学家，另外一位朋友是画家，三人同时来看这棵古松。我们三人可以说同时都“知觉”到这一棵树，可是三人所“知觉”到的却是三种不同的东西。你脱离不了你的木商的心习，你所知觉到的只是一棵做某事用值几多

钱的木料。我也脱离不了我的植物学家的心习，我所知觉到的只是一棵叶为针状、果为球状、四季常青的显花植物。我们的朋友——画家——什么事都不管，只管审美，他所知觉到的只是一棵苍翠劲拔的古树。我们三人的反应态度也不一致。你心里盘算它是宜于架屋或是制器，思量怎样去买它，砍它，运它。我把它归到某类某科里去，注意它和其他松树的异点，思量它何以活得这样老。我们的朋友却不这样东想西想，他只在聚精会神地观赏它的苍翠的颜色，它的盘屈如龙蛇的线纹以及它的昂然高举、不受屈挠的气概。

从此可知这棵古松并不是一件固定的东西，它的形象随观者的性格和情趣而变化。各人所见到的古松的形象都是各人自己性格和情趣的返照。古松的形象一半是天生的，一半也是人为的。极平常的知觉都带有几分创造性；极客观的东西之中都有几分主观的成分。

美也是如此。有审美的眼睛才能见到美。这棵古松对于我们的画画的朋友是美的，因为他去看它时就抱了美感的态度。你和我如果也想见到它的美，你须得把你那种木商的实用的态度丢开，我须得把植物学家的科学的态度丢开，专持美感的态度去看它。

这三种态度有什么分别呢？

先说实用的态度。做人的第一件大事就是维持生活。既要生活，就要讲究如何利用环境。“环境”包含我自己以外的一切人和物在内，这些人和物有些对于我的生活有益，有些对于我的生活有害，有些对于我不关痛痒。我对于他们于是有爱恶的情感，有趋就或逃避的意志和活动。这就是实用的态度。实用的态度起于实用的知觉，实用的知觉起于经验。小孩子初出世，第一次遇见火就伸手去抓，被它烧痛了，以后他再遇见火，便认识它是什

么东西，便明了它是烧痛手指的，火对于他于是有意义。事物本来都是很混乱的，人为便利实用起见，才象被火烧过的小孩子根据经验把四围事物分类立名，说天天吃的东西叫做“饭”，天天穿的东西叫做“衣”，某种人是朋友，某种人是仇敌，于是事物才有所谓“意义”。意义大半都起于实用。在许多人看，衣除了是穿的，饭除了是吃的，女人除了是生小孩的一类意义之外，便寻不出其他意义。所谓“知觉”，就是感官接触某种人或物时心里明了他的意义。明了他的意义起初都只是明了他的实用。明了实用之后，才可以对他起反应动作，或是爱他，或是恶他，或是求他，或是拒他，木商看古松的态度便是如此。

科学的态度则不然。它纯粹是客观的，理论的。所谓客观的态度就是把自己的成见和情感完全丢开，专以“无所为而为”的精神去探求真理。理论是和实用相对的。理论本来可以见诸实用，但是科学家的直接目的却不在于实用。科学家见到一个美人，不说我要去向她求婚，她可以替我生儿子，只说我看她这人很有趣味，我要来研究她的生理构造，分析她的心理组织。科学家见到一堆粪，不说它的气味太坏，我要掩鼻走开，只说这堆粪是一个病人排泄的，我要分析它的化学成分，看看有没有病菌在里面。科学家自然也有见到美人就求婚，见到粪就掩鼻走开的时候，但是那时候他已经由科学家还到实际人的地位了。科学的态度之中很少有情感和意志，它的最重要的心理活动是抽象的思考。科学家要在这个混乱的世界中寻出事物的关系和条理，纳个物于概念，从原理演个例，分出某者为因，某者为果，某者为特征，某者为偶然性。植物学家看古松的态度便是如此。

木商由古松而想到架屋、制器、赚钱等等，植物学家由古松而想到根茎花叶、日光水分等等，他们的意识都不能停止在古松

本身上面。不过把古松当作一块踏脚石，由它跳到和它有关系的种种事物上面去。所以在实用的态度中和科学的态度中，所得到的事物的意象都不是独立的、绝缘的，观者的注意力都不是专注在所观事物本身上面的。注意力的集中，意象的孤立绝缘，便是美感的态度的最大特点。比如我们的画画的朋友看古松，他把全副精神都注在松的本身上面，古松对于他便成了一个独立自足的世界。他忘记他的妻子在家里等柴烧饭，他忘记松树在植物教科书里叫做显花植物，总而言之，古松完全占领住他的意识，古松以外的世界他都视而不见、听而不闻了。他只把古松摆在心眼面前当作一幅画去玩味。他不计较实用，所以心中没有意志和欲念；他不推求关系、条理、因果等等，所以不用抽象的思考。这种脱净了意志和抽象思考的心理活动叫做“直觉”，直觉所见到的孤立绝缘的意象叫做“形象”。美感经验就是形象的直觉，美就是事物呈现形象于直觉时的特质。

实用的态度以善为最高目的，科学的态度以真为最高目的，美感的态度以美为最高目的。在实用态度中，我们的注意力偏在事物对于人的利害，心理活动偏重意志；在科学的态度中，我们的注意力偏在事物间的互相关系，心理活动偏重抽象的思考；在美感的态度中，我们的注意力专在事物本身的形象，心理活动偏重直觉。真善美都是人所定的价值，不是事物所本有的特质。离开人的观点而言，事物都混然无别，善恶、真伪、美丑就漫无意义。真善美都含有若干主观的成分。

就“用”字的狭义说，美是最没有用处的。科学家的目的虽只在辨别真伪，他所得的结果却可效用于人类社会。美的事物如诗文、图画、雕刻、音乐等等都是寒不可以为衣，饥不可以为食的。从实用的观点看，许多艺术家都是太不切实用的人物。然则

我们又何必来讲美呢？人性本来是多方的，需要也是多方的。真善美三者俱备才可以算是完全的人。人性中本有食欲，渴而无所饮，饥而无所食，固然是一种缺乏；人性中本有求知欲而没有科学的活动，本有美的嗜好而没有美感的活动，也未始不是一种缺乏。真和美的需要也是人生中的一种饥渴——精神上的饥渴。疾病衰老的身体才没有口腹的饥渴。同理，你遇到一个没有精神上的饥渴的人或民族，你可以断定他的心灵已到了疾病衰老的状态。

人所以异于其他动物的就是于饮食男女之外还有更高尚的企求，美就是其中之一。是壶就可以贮茶，何必又求它形式、花样、颜色都要好看呢？吃饱了饭就可以睡觉，何必又呕心血去做诗、画画、奏乐呢？“生命”是与“活动”同义的，活动愈自由生命也就愈有意义。人的实用的活动全是有所为而为，是受环境需要限制的；人的美感的活动全是无所为而为，是环境不需要他活动而他自己愿意去活动的。在有所为而为的活动中，人是环境需要的奴隶；在无为而为的活动中，人是自己心灵的主宰。这是单就人说，就物说呢，在实用的和科学的世界中，事物都借着和其他事物发生关系而得到意义，到了孤立绝缘时就都没有意义；但是在美感世界中它却能孤立绝缘，却能在本身现出价值。照这样看，我们可以说，美是事物的最有价值的一面，美感的经验是人生中最有价值的一面。

许多轰轰烈烈的英雄和美人都过去了，许多轰轰烈烈的成功和失败也都过去了，只有艺术作品真正是不朽的。数千年前的《采采卷耳》和《孔雀东南飞》的作者还能在我们心里点燃很强烈的火焰，虽然在当时他们不过是大皇帝脚下的不知名的小百姓。秦始皇并吞六国，统一车书，曹孟德带八十万人马下江东，舳舻千

里，旌旗蔽空，这些惊心动魄的成败对于你有什么意义？对于我有什么意义？但是长城和《短歌行》对于我们还是很亲切的，还可以使我们心领神会这些骸骨不存的精神气魄。这几段墙在，这几句诗在，他们永远对于人是亲切的。由此类推，在几千年或是几万年以后看现在纷纷扰扰的“帝国主义”、“反帝国主义”、“主席”、“代表”、“电影明星”之类对于人有什么意义？我们这个时代是否也有类似长城和《短歌行》的纪念坊留给后人，让他们觉得我们也还是很亲切的么？悠悠的过去只是一片漆黑的天空，我们所以还能认识出来这漆黑的天空者，全赖思想家和艺术家所散布的几点星光。朋友，让我们珍重这几点星光！让我们也努力散布几点星光去照耀那和过去一般漆黑的未来！

二 “当局者迷，旁观者清”

——艺术和实际人生的距离

有几件事实我觉得很有趣味，不知道你有同感没有？

我的寓所后面有一条小河通莱茵河。我在晚间常到那里散步一次，走成了习惯，总是沿东岸去，过桥沿西岸回来。走东岸时我觉得西岸的景物比东岸的美；走西岸时适得其反，东岸的景物又比西岸的美。对岸的草木房屋固然比较这边的美，但是它们又不如河里的倒影。同是一棵树，看它的正身本极平凡，看它的倒影却带有几分另一世界的色彩。我平时又欢喜看烟雾朦胧的远树，大雪笼盖的世界和更深夜静的月景。本来是习见不以为奇的东西，让雾、雪、月盖上一层白纱，便见得很美丽。

北方人初看到西湖，平原人初看到峨嵋，虽然审美力薄弱的村夫，也惊讶它们的奇景；但在生长在西湖或峨嵋的人除了以居近名胜自豪以外，心里往往觉得西湖和峨嵋实在也不过如此。新奇的地方都比熟悉的地方美，东方人初到西方，或是西方人初到东方，都往往觉得面前景物件件值得玩味。本地人自以为不合时尚的服装和举动，在外方人看，却往往有一种美的意味。

古董癖也是很奇怪的。一个周朝的铜鼎或是一个汉朝的瓦瓶在当时也不过是盛酒盛肉的日常用具，在现在却变成很稀有的艺

术品。固然有些好古董的人是贪它值钱，但是觉得古董实在可玩味的人却不少。我到外国人家去时，主人常欢喜拿一点中国东西给我看。这总不外瓷罗汉、蟒袍、渔樵耕读图之类的装饰品，我看到每每觉得羞涩，而主人却诚心诚意地夸奖它们好看。

种田人常羡慕读书人，读书人也常羡慕种田人。竹篱瓜架旁的黄梁浊酒和朱门大厦中的山珍海鲜，在旁观者所看出来的滋味都比当局者亲口尝出来的好。读陶渊明的诗，我们常觉到农人的生活真是理想的生活，可是农人自己在烈日寒风之中耕作时所尝到的况味，绝不似陶渊明所描写的那样闲逸。

人常是不满意自己的境遇而羡慕他人的境遇，所以俗话说：“家花不比野花香”。人对于现在和过去的态度也有同样的分别。本来是很酸辛的遭遇到后来往往变成很甜美的回忆。我小时在乡下住，早晨看到的是那几座茅屋，几畦田，几排青山，晚上看到的也还是那几座茅屋，几畦田，几排青山，觉得它们真是单调无味，现在回忆起来，却不免有些留恋。

这些经验你一定也注意到的。它们是什么缘故呢？

这全是观点和态度的差别。看倒影，看过去，看旁人的境遇，看稀奇的景物，都好比站在陆地上远看海雾，不受实际的切身的利害牵绊，能安闲自在玩味目前美妙的景致。看正身，看现在，看自己的境遇，看习见的景物，都好比乘海船遇着海雾，只知它妨碍呼吸，只嫌它耽误程期，预兆危险，没有心思去玩味它的美妙。持实用的态度看事物，它们都只是实际生活的工具或障碍物，都只能引起欲念或嫌恶。要见出事物本身的美，我们一定要从实用世界跳开，以“无所为而为”的精神欣赏它们本身的形象。总而言之，美和实际人生有一个距离，要见出事物本身的美，须把它摆在适当的距离之外去看。

再就上面的实例说，树的倒影何以比正身美呢？它的正身是实用世界中的一片段，它和人发生过许多实用的关系。人一看见它，不免想到它在实用上的意义，发生许多实际生活的联想。它是避风息凉的或是架屋烧火的东西。在散步时我们没有这些需要，所以就觉得它没有趣味。倒影是隔着一个世界的，是幻境的，是与实际人生无直接关联的。我们一看到它，就立刻注意到它的轮廓线纹和颜色，好比看一幅图画一样。这是形象的直觉，所以是美感的经验。总而言之，正身和实际人生没有距离，倒影和实际人生有距离，美的差别即起于此。

同理，游历新境时最容易见出事物的美。习见的环境都已变成实用的工具。比如我久住在一个城市里面，出门看见一条街就想到朝某方向走是某家酒店，朝某方向走是某家银行，看见了一座房子就想到它是某个朋友的住宅，或是某个总长的衙门。这样的“由盘而之钟”，我的注意力就迁到旁的事物上去，不能专心致志地看这条街或是这座房子究竟象个什么样子。在崭新的环境中，我还没有认识事物的实用的意义，事物还没有变成实用的工具，一条街还只是一条街而不是到某银行或某酒店的指路标，一座房子还只是某颜色某线形的组合而不是私家住宅或是总长衙门，所以我能见出它们本身的美。

一件本来惹人嫌恶的事情，如果你把它推远一点看，往往可以成为很美的意象。卓文君不守寡，私奔司马相如，陪他当垆卖酒。我们现在把这段情史传为佳话。我们读李长吉的“长卿怀茂陵，绿草垂石井，弹琴看文君，春风吹鬓影”几句诗，觉得它是多么幽美的一幅画！但是在当时人看，卓文君失节却是一件秽行丑迹。袁子才尝刻一方“钱塘苏小是乡亲”的印，看他的口吻是多么自豪！但是钱塘苏小究竟是怎样的一个伟人？她原来不过是

南朝的一个妓女。和这个妓女同时的人谁肯攀她做“乡亲”呢？当时的人受实际问题的牵绊，不能把这些人物的行为从极繁复的社会信仰和利害观念的圈套中划出来，当作美丽的意象来观赏。我们在时过境迁之后，不受当时的实际问题的牵绊，所以能把它们当作有趣的故事来谈。它们在当时和实际人生的距离太近，到现在则和实际人生距离较远了，好比经过一些年代的老酒，已失去它的原来的辣性，只留下纯淡的滋味。

一般人迫于实际生活的需要，都把利害认得太真，不能站在适当的距离之外去看人生世相，于是这丰富华严的世界，除了可效用于饮食男女的营求之外，便无其他意义。他们一看到瓜就想它是可以摘来吃的，一看到漂亮的女子就起性欲的冲动。他们完全是占有欲的奴隶。花长在园里何尝不可以供欣赏？他们却欢喜把它摘下来挂在自己的襟上或是插在自己的瓶里。一个海边的农夫逢人称赞他的门前海景时，便很羞涩的回过头来指着屋后一园菜说：“门前虽没有什么可看的，屋后这一园菜却还不差。”许多人如果不知道周鼎汉瓶是很值钱的古董，我相信他们宁愿要一个不易打烂的铁锅或瓷罐，不愿要那些不能煮饭藏菜的破铜破铁。这些人都是不能在艺术品或自然美和实际人生之中维持一种适当的距离。

艺术家和审美者的本领就在能不让屋后的一园菜压倒门前的海景，不拿盛酒盛菜的标准去估定周鼎汉瓶的价值，不把一条街当作到某酒店和某银行去的指路标。他们能跳开利害的圈套，只聚精会神地观赏事物本身的形象。他们知道在美的事物和实际人生之中维持一种适当的距离。

我说“距离”时总不忘冠上“适当的”三个字，这是要注意的。“距离”可以太过，可以不及。艺术一方面要能使人从实际

生活牵绊中解放出来，一方面也要使人能了解，能欣赏，“距离”不及，容易使人回到实用世界，距离太远，又容易使人无法了解欣赏。这个道理可以拿一个浅例来说明。

王渔洋的《秋柳诗》中有两句说：“相逢南雁皆愁侣，好语西乌莫夜飞。”在不知这诗的历史的人看来，这两句诗是漫无意义的，这就是说，它的距离太远，读者不能了解它，所以无法欣赏它。《秋柳诗》原来是悼明亡的，“南雁”是指国亡无所依附的故旧大臣，“西乌”是指有意屈节降清的人物。假使读这两句诗的人自己也是一个“遗老”，他对于这两句诗的情感一定比旁人较能了解。但是他不一定能取欣赏的态度，因为他容易看这两句诗而自伤身世，想到种种实际人生问题上面去，不能把注意力专注在诗的意象上面，这就是说，《秋柳诗》对于他的实际生活距离太近了，容易把他由美感的世界引回到实用的世界。

许多人欢喜从道德的观点来谈文艺，从韩昌黎的“文以载道”说起，一直到现代“革命文学”以文学为宣传的工具止，都是把艺术硬拉回到实用的世界里去。一个乡下人看戏，看见演曹操的角色扮老奸巨猾的样子惟妙惟肖，不觉义愤填胸，提刀跳上舞台，把他杀了。从道德的观点评艺术的人们都有些类似这位杀曹操的乡下佬，义气虽然是义气，无奈是不得其时，不得其地。他们不知道道德是实际人生的规范，而艺术是与实际人生有距离的。

艺术须与实际人生有距离，所以艺术与极端的写实主义不相容。写实主义的理想在妙肖人生和自然，但是艺术如果真正做到妙肖人生和自然的境界，总不免把观者引回到实际人生，使他的注意力旁迁于种种无关美感的问题，不能专心致志地欣赏形象本身的美，比如裸体女子的照片常不免容易刺激性欲，而裸体雕像如《密罗斯爱神》，裸体画像如法国安格尔的《汲泉女》，都只能令人肃然

起敬。这是什么缘故呢？这就是因为照片太逼真自然，容易象实物一样引起人的实用的态度；雕刻和图画都带有若干形式化和理想化，都有几分不自然，所以不易被人误认为实际人生中的一片段。

艺术上有许多地方，乍看起来，似乎不近情理。古希腊和中国旧戏的角色往往带面具，穿高底鞋，表演时用歌唱的声调，不象平常说话。埃及雕刻对于人体加以抽象化，往往千篇一律。波斯图案画把人物的肢体加以不自然的扭曲，中世纪“哥特式”诸大教寺的雕像把人物的肢体加以不自然的延长。中国和西方古代的画都不用远近阴影。这种艺术上的形式化往往遭浅人唾骂，它固然时有流弊，其实也含有至理。这些风格的创始者都未尝不知道它不自然，但是他们的目的正在使艺术和自然之中有一种距离。说话不押韵，不论平仄，做诗却要押韵，要论平仄，道理也是如此。艺术本来是弥补人生和自然缺陷的。如果艺术的最高目的仅在妙肖人生和自然，我们既已有人生和自然了，又何取乎艺术呢？

艺术都是主观的，都是作者情感的流露，但是它一定要经过几分客观化。艺术都要有情感，但是只有情感不一定是艺术。许多人本来是笨伯而自信是可能的诗人或艺术家。他们常埋怨道：“可惜我不是一个文学家，否则我的生平可以写成一部很好的小说。”富于艺术材料的生活何以不能产生艺术呢？艺术所用的情感并不是生糙的而是经过反省的。蔡琰在丢开亲生子回国时决写不出《悲愤诗》，杜甫在“入门闻号咷，幼子饥已卒”时决写不出《自京赴奉先县咏怀五百字》。这两首诗都是“痛定思痛”的结果。艺术家在写切身的情感时，都不能同时在这种情感中过活，必定把它加以客观化，必定由站在主位的尝受者退为站在客位的观赏者。一般人不能把切身的经验放在一种距离以外去看，所以情感尽管深刻，经验尽管丰富，终不能创造艺术。

三 “子非鱼，安知鱼之乐？”

——宇宙的人情化

庄子与惠子游于濠梁之上。

庄子曰：“儻鱼出游从容，是鱼乐也！”

惠子曰：“子非鱼，安知鱼之乐？”

庄子曰：“子非我，安知我不知鱼之乐？”

这是《庄子·秋水》篇里的一段故事，是你平时所欢喜玩味的。我现在借这段故事来说明美感经验中的一个极有趣味的道理。

我们通常都有“以己度人”的脾气，因为有这个脾气，对于自己以外的人和物才能了解。严格地说，各个人都只能直接地了解他自己，都只能知道自己处某种境地，有某种知觉，生某种情感。至于知道旁人旁物处某种境地、有某种知觉、生某种情感时，则是凭自己的经验推测出来的。比如我知道自己在笑时心里欢喜，在哭时心里悲痛，看到旁人笑也就以为他心里欢喜，看见旁人哭也以为他心里悲痛。我知道旁人旁物的知觉和情感如何，都是拿自己的知觉和情感来比拟的。我只知道自己，我知道旁人旁物时是把旁人旁物看成自己，或是把自己推到旁人旁物的地位。庄子

看到鲢鱼“出游从容”便觉得它乐，因为他自己对于“出游从容”的滋味是有经验的。人与人，人与物，都有共同之点，所以他们都有互相感通之点。假如庄子不是鱼就无从知鱼之乐，每个人就要各成孤立世界，和其他人物都隔着一层密不通风的墙壁，人与人以及人与物之中便无心灵交通的可能了。

这种“推己及物”、“设身处地”的心理活动不尽是有意的，出于理智的，所以它往往发生幻觉。鱼没有反省的意识，是否能够象人一样“乐”，这种问题大概在庄子时代的动物心理学也还没有解决，而庄子硬拿“乐”字来形容鱼的心境，其实不过把他自己的“乐”的心境外射到鱼的身上罢了，他的话未必有科学的谨严与精确。我们知觉外物，常把自己所得的感觉外射到物的本身上去，把它误认为物所固有的属性，于是本来在我的就变成在物的了。比如我们说“花是红的”时，是把红看作花所固有的属性，好象是以为纵使没有人去知觉它，它也还是在那里。其实花本身只有使人觉到红的可能性，至于红却是视觉的结果。红是长度为若干的光波射到眼球网膜上所生的印象。如果光波长一点或是短一点，眼球网膜的构造换一个样子，红的色觉便不会发生。患色盲的人根本就不能辨别红色，就是眼睛健全的人在薄暮光线暗淡时也不能把红色和绿色分得清楚，从此可知严格地说，我们只能说“我觉得花是红的”。我们通常都把“我觉得”三字略去而直说“花是红的”，于是在我的感觉遂被误认为在物的属性了。日常对于外物的知觉都可作如是观。“天气冷”其实只是“我觉得天气冷”，鱼也许和我的一致，“石头太沉重”其实只是“我觉得它太沉重”，大力士或许还嫌它太轻。

云何尝能飞？泉何尝能跃？我们却常说云飞泉跃；山何尝能鸣？谷何尝能应？我们却常说山鸣谷应。在说云飞泉跃、山鸣谷

应时，我们比说花红石头重，又更进一层了。原来我们只把在我的感觉误认为在物的属性，现在我们却把无生气的东西看成有生气的东西，把它们看作我们的侪辈，觉得它们也有性格，也有情感，也能活动。这两种说话的方法虽不同，道理却是一样，都是根据自己的经验来了解外物。这种心理活动通常叫做“移情作用”。

“移情作用”是把自己的情感移到外物身上去，仿佛觉得外物也有同样的情感。这是一个极普遍的经验。自己在欢喜时，大地山河都在扬眉带笑；自己在悲伤时，风云花鸟都在叹气凝愁。惜别时蜡烛可以垂泪，兴到时青山亦觉点头。柳絮有时“轻狂”，晚峰有时“清苦”。陶渊明何以爱菊呢？因为他在傲霜残枝中见出孤臣的劲节；林和靖何以爱梅呢？因为他在暗香疏影中见出隐者的高标。

从这几个实例看，我们可以看出移情作用是和美感经验有密切关系的。移情作用不一定是美感经验，而美感经验却常含有移情作用。美感经验中的移情作用不单是由我及物的，同时也是由物及我的；它不仅把我的性格和情感移注于物，同时也把物的姿态吸收于我。所谓美感经验，其实不过是在聚精会神之中，我的情趣和物的情趣往复回流而已。

姑先说欣赏自然美。比如我在观赏一棵古松，我的心境是什么样状态呢？我的注意力完全集中在古松本身的形象上，我的意识之中除了古松的意象之外，一无所有。在这个时候，我的实用的意志和科学的思考都完全失其作用，我没有心思去分别我是我而古松是古松。古松的形象引起清风亮节的类似联想，我心中便隐约觉到清风亮节所常伴着的情感。因为我忘记古松和我是两件事，我就于无意之中把这种清风亮节的气概移置到古松上面去，

仿佛古松原来就有这种性格。同时我又不知不觉地受古松的这种性格影响，自己也振作起来，模仿它那一副苍老劲拔的姿态。所以古松俨然变成一个人，人也俨然变成一棵古松。真正的美感经验都是如此，都要达到物我同一的境界，在物我同一的境界中，移情作用最容易发生，因为我们根本就不分辨所生的情感到底是属于我还是属于物的。

再说欣赏艺术美，比如说听音乐。我们常觉得某种乐调快活，某种乐调悲伤。乐调自身本来只有高低、长短、急缓、宏纤的分别，而不能有快乐和悲伤的分别。换句话说，乐调只能有物理而不能有人情。我们何以觉得这本来只有物理的东西居然有人情呢？这也是由于移情作用。这里的移情作用是如何起来的呢？音乐的命脉在节奏。节奏就是长短、高低、急缓、宏纤相继承的关系。这些关系前后不同，听者所费的心力和所用的心的活动也不一致。因此听者心中自起一种节奏和音乐的节奏相平行。听一曲高而缓的调子，心力也随之作一种高而缓的活动；听一曲低而急的调子，心力也随之作一种低而急的活动。这种高而缓或是低而急的心力活动，常蔓延浸润到全部心境，使它变成和高而缓的活动或是低而急的活动相同调，于是听者心中遂感觉一种欢欣鼓舞或是抑郁凄侧的情调。这种情调本来属于听者，在聚精会神之中，他把这种情调外射出去，于是音乐也就有快乐和悲伤的分别了。

再比如说书法。书法在中国向来自成艺术，和图画有同等的身分，近来才有人怀疑它是否可以列于艺术，这般人大概是看到西方艺术史中向来不留位置给书法，所以觉得中国人看重书法有些离奇。其实书法可列于艺术，是无可置疑的。他可以表现性格和情趣。颜鲁公的字就象颜鲁公，赵孟頫的字就象赵孟頫。所以字也可以说是抒情的，不但是抒情的，而且是可以引起移情作用

的。横直钩点等等笔划原来是墨涂的痕迹，它们不是高人雅士，原来没有什么“骨力”、“姿态”、“神韵”和“气魄”。但是在名家书法中我们常觉到“骨力”、“姿态”、“神韵”和“气魄”。我们说柳公权的字“劲拔”，赵孟頫的字“秀媚”，这都是把墨涂的痕迹看作有生气有性格的东西，都是把字在心中所引起的意象移到字的本身上面去。

移情作用往往带有无意的模仿。我在看颜鲁公的字时，仿佛对着巍峨的高峰，不知不觉地耸肩聚眉，全身的筋肉都紧张起来，模仿它的严肃；我在看赵孟頫的字时，仿佛对着临风荡漾的柳条，不知不觉地展颐摆腰，全身的筋肉都松懈起来，模仿它的秀媚。从心理学看，这本来不是奇事。凡是观念都有实现于运动的倾向。念到跳舞时脚往往不自主地跳动，念到“山”字时口舌往往不由自主地说出“山”字。通常观念往往不能实现于动作者，由于同时有反对的观念阻止它。同时念到打球又念到洒水，则既不能打球，又不能洒水。如果心中只有一个观念，没有旁的观念和它对敌，则它常自动地现于运动。聚精会神看赛跑时，自己也往往不知不觉地弯起胳膊动起脚来，便是一个好例。在美感经验之中，注意力都是集中在一个意象上面，所以极容易起模仿的运动。

移情的现象可以称之为“宇宙的人情化”，因为有移情作用然后本来只有物理的东西可具人情，本来无生气的东西可有生气。从理智观点看，移情作用是一种错觉，是一种迷信。但是如果把它勾销，不但艺术无由产生，即宗教也无由出现。艺术和宗教都是把宇宙加以生气化和人情化，把人和物的距离以及人和神的距离都缩小。它们都带有若干神秘主义的色彩。所谓神秘主义其实并没有什么神秘，不过是在寻常事物之中见出不寻常的意义。这仍然是移情作用。从一草一木之中见出生气和人情以至于极玄奥

的泛神主义，深浅程度虽有不同，道理却是一样。

美感经验既是人的情趣和物的姿态的往复回流，我们可以从这个前提中抽出两个结论来：

一、物的形象是人的情趣的返照。物的意蕴深浅和人的性分密切相关。深人所见于物者亦深，浅人所见于物者亦浅。比如一朵含露的花，在这个人看来只是一朵平常的花，在那个人看或以为它含泪凝愁，在另一个人看或以为它能象征人生和宇宙的妙谛。一朵花如此，一切事物也是如此。因我把自己的意蕴和情趣移于物，物才能呈现我所见到的形象。我们可以说，各人的世界都由各人的自我伸张而成。欣赏中都含有几分创造性。

二、人不但移情于物，还要吸收物的姿态于自我，还要不知不觉地模仿物的形象。所以美感经验的直接目的虽不在陶冶性情，而却有陶冶性情的功效。心里印着美的意象，常受美的意象浸润，自然也可以少存些浊念。苏东坡诗说：“宁可食无肉，不可居无竹；无肉令人瘦，无竹令人俗。”竹不过是美的形象之一种，一切美的事物都有不令人俗的功效。

四 希腊女神的雕像和血 色鲜丽的英国姑娘

——美感与快感

我在以上三章所说的话都是回答“美感是什么”这个问题。我们说过，美感起于形象的直觉。它有两个要素：

一、目前意象和实际人生之中有一种适当的距离。我们只观赏这种孤立绝缘的意象，一不问它和其他事物的关系如何，二不问它对于人的效用如何。思考和欲念都暂时失其作用。

二、在观赏这种意象时，我们处于聚精会神以至于物我两忘的境界，所以于无意之中以我的情趣移注于物，以物的姿态移注于我。这是一种极自由的（因为是不受实用目的牵绊的）活动，说它是欣赏也可，说它是创造也可，美就是这种活动的产品，不是天生现成的。

这是我们的立脚点。在这个立脚点上站稳，我们可以打倒许多关于美感的误解。在以下两三章里我要说明美感不是许多人所想象的那么一回事。

我们第一步先打倒享乐主义的美学。

“美”字是不要本钱的，喝一杯滋味好的酒，你称赞它“美”，

看见一朵颜色很鲜明的花，你称赞它“美”，碰见一位年轻姑娘，你称赞她“美”，读一首诗或是看一座雕像，你也还是称赞它“美”。这些经验显然不尽是一致的。究竟怎样才算“美”呢？一般人虽然不知道什么叫做“美”，但是都知道什么样就是愉快。拿一幅画给一个小孩或是未受艺术教育的人看，征求他的意见，他总是说“很好看”。如果追问他“它何以好看？”他不外是回答说：“我欢喜看它，看了它就觉得很愉快。”通常人所谓“美”大半就是指“好看”，指“愉快”。

不仅是普通人如此，许多声名煊赫的文艺批评家也把美感和快感混为一件事。英国十九世纪有一位学者叫做罗斯金，他著过几十册书谈建筑和图画，就曾经很坦白地告诉人说：“我从来没有看见过一座希腊女神雕像，有一位血色鲜丽的英国姑娘的一半美。”从愉快的标准看，血色鲜丽的姑娘引诱力自然是比女神雕像的大；但是你觉得一位姑娘“美”和你觉得一座女神雕像“美”时是否相同呢？《红楼梦》里的刘老老想来不一定有什么风韵，虽然不能邀罗斯金的青眼，在艺术上却仍不失其为美。一个很漂亮的姑娘同时做许多画家的“模特儿”，可是她的画像在一百张之中不一定有一张比得上伦勃朗（荷兰人物画家）的“老太婆”。英国姑娘的“美”和希腊女神雕像的“美”显然是两件事，一个是只能引起快感的，一个是只能引起美感的。罗斯金的错误在把英国姑娘的引诱性做“美”的标准，去测量艺术作品。艺术是另一世界里的东西，对于实际人生没有引诱性，所以他以为比不上血色鲜丽的英国姑娘。

美感和快感究竟有什么分别呢？有些人见到快感不尽是美感，替它们勉强定一个分别来，却又往往不符事实。英国有一派主张“享乐主义”的美学家就是如此。他们所见到的分别彼此又不

致。有人说耳、目是“高等感官”，其余鼻、舌、皮肤、筋肉等等都是“低等感官”，只有“高等感官”可以尝到美感而“低等感官”则只能尝到快感。有人说引起美感的東西可以同时引起许多人的美感，引起快感的東西则对于这个人引起快感，对于那个人或引起不快感。美感有普遍性，快感没有普遍性。这些学说在历史上都发生过影响，如果分析起来，都是一钱不值。拿什么标准说耳、目是“高等感官”？耳、目得来的有些是美感，有些也只是快感，我们如何去分别？“客去茶香余舌本”，“冰肌玉骨，自清凉无汗”等名句是否与“低等感官”不能得美感之说相容？至于普遍不普遍的话更不足为凭。口腹有同嗜而艺术趣味却往往随人而异。陈年花雕是吃酒的人大半都称赞它美的，一般人却不能欣赏后期印象派的图画。我曾经听过一位很时髦的英国老太婆说道：“我从来没有见过比金字塔再拙劣的东西。”

从我们的立脚点看，美感和快感是很容易分别的。美感与实用活动无关，而快感则起于实际要求的满足。口渴时要喝水，喝了水就得到快感；腹饥时要吃饭，吃了饭也就得到快感。喝美酒所得的快感由于味感得到所需要的刺激，和饱食暖衣的快感同为实用的，并不是起于“无所为而为”的形象的观赏。至于看血色鲜丽的姑娘，可以生美感也可以不生美感。如果你觉得她是可爱的，给你做妻子你还不讨厌她，你所谓“美”就只是指合于满足性欲需要的条件，“美人”就只是指对于异性有引诱力的女子。如果你见了她不起性欲的冲动，只把她当作线纹匀称的形象看，那就和欣赏雕像或画像一样了。美感的态度不带意志，所以不带占有欲。在实际上性欲本能是一种最强烈的本能，看见血色鲜丽的姑娘而能“心如古井”地不动，只一味欣赏曲线美，是一般人所难能的。所以就美感说，罗斯金所称赞的血色鲜丽的英国姑娘

对于实际人生距离太近，不一定比希腊女神雕像的价值高。

谈到这里，我们可以顺便地说一说弗洛伊德派心理学在文艺上的应用。大家都知道，弗洛伊德把文艺认为是性欲的表现。性欲是最原始最强烈的本能，在文明社会里，它受道德、法律种种社会的牵制，不能得充分的满足，于是被压抑到“潜意识”里去成为“情意综”。但是这种被压抑的欲望还是要偷空子化装求满足。文艺和梦一样，都是带着假面具逃开意识检察的欲望。举一个例来说。男子通常都特别爱母亲，女子通常都特别爱父亲。依弗洛伊德看，这就是性爱。这种性爱是反乎道德法律的，所以被压抑下去，在男子则成“俄狄浦斯情意综”，在女子则成“厄勒克特拉情意综”。这两个奇怪的名词是怎样讲呢？俄狄浦斯原来是古希腊的一个王子，曾于无意中弑父娶母，所以他可以象征子对于母的性爱，厄勒克特拉是古希腊的一个公主。她的母亲爱了一个男子把丈夫杀了，她怂恿她的兄弟把母亲杀了，替父亲报仇，所以她可以象征女对于父的性爱。在许多民族的神话里面，伟大的人物都有母而无父，耶稣和孔子就是著例，耶稣是上帝授胎的，孔子之母祷于尼丘而生孔子。在弗洛伊德派学者看，这都是“俄狄浦斯情意综”的表现。许多文艺作品都可以用这种眼光来看，都是被压抑的性欲因化装而得满足。

依这番话看，弗洛伊德的文艺观还是要纳到享乐主义里去，他自己就常欢喜用“快感原则”这个名词。在我们看，他的毛病也在把快感和美感混淆，把艺术的需要和实际人生的需要混淆。美感经验的特点在“无所为而为”地观赏形象。在创造或欣赏的一刹那中，我们不能仍然在所表现的情感里过活，一定要站在客位把这种情感当一幅意象去观赏。如果作者写性爱小说，读者看性爱小说，都是为着满足自己的性欲，那就无异于为着饥而吃饭，

为着冷而穿衣，只是实用的活动而不是美感的活动了。文艺的内容尽管有关性欲，可是我们在创造或欣赏时却不能同时受性欲冲动的驱遣，须站在客位把它当作形象看。世间自然也有许多人欢喜看淫秽的小说去刺激性欲或是满足性欲，但是他们所得的并不是美感。弗洛伊德派的学者的错处不在主张文艺常是满足性欲的工具，而在把这种满足认为美感。

美感经验是直觉的而不是反省的。在聚精会神之中我们既忘去自我，自然不能觉得我是否欢喜所观赏的形象，或是反省这形象所引起的是不是快感。我们对于一件艺术作品欣赏的浓度愈大，就愈不觉得自己是在欣赏它，愈不觉得所生的感觉是愉快的。如果自己觉得快感，我便是由直觉变而为反省，好比提灯寻影，灯到影灭，美感的态度便已失去了。美感所伴的快感，在当时都不觉得，到过后才回忆起来。比如读一首诗或是看一幕戏，当时我们只是心领神会，无暇他及，后来回想，才觉得这一番经验很愉快。

这个道理一经说破，本来很容易了解。但是许多人因为不明白这个很浅显的道理，遂走上迷路。近来德国和美国有许多研究“实验美学”的人就是如此。他们拿一些颜色、线形或是音调来请受验者比较，问他们欢喜哪一种，讨厌哪一种，然后作出统计来，说某种颜色是最美的，某种线形是最丑的。独立的颜色和画中的颜色本来不可相提并论。在艺术上部分之和并不等于全体，而且最易引起快感的东西也不一定就美。他们的错误是很显然的。

五 “记得绿罗裙，处处怜芳草”

——美感与联想

美感与快感之外，还有一个更易惹误解的纠纷问题，就是美感与联想。

什么叫做联想呢？联想就是见到甲而想到乙。甲唤起乙的联想通常不外起于两种原因：或是甲和乙在性质上相类似，例如看到春光想起少年，看到菊花想到节士；或是甲和乙在经验上曾相接近，例如看到扇子想起萤火虫，走到赤壁想起曹孟德或苏东坡。类似联想和接近联想有时混在一起，牛希济的“记得绿罗裙，处处怜芳草”两句词就是好例。词中主人何以“记得绿罗裙”呢？因为罗裙和他的欢爱者相接近；他何以“处处怜芳草”呢？因为芳草和罗裙的颜色相类似。

意识在活动时就就是联想在进行，所以我们差不多时时刻刻都在起联想。听到声音知道说话的是谁，见到一个词知道它的意义，都是起于联想作用。联想是以旧经验诠释新经验，如果没有它，知觉、记忆和想象都不能发生，因为它们都得根据过去的经验。从此可知联想为用之广。

联想有时可用意志控制，作文构思时或追忆一时记不起的过去经验时，都是勉强把联想挤到一条路上去走。但是在大多数情

境之中，联想是自由的，无意的，飘忽不定的。听课读书时本想专心，而打球、散步、吃饭、邻家的猫儿种种意象总是不由你自主地闯进脑里来，失眠时越怕胡思乱想，越禁止不住胡思乱想。这种自由联想好比水流湿，火就燥，稍有勾搭，即被牵绊，未登九天，已入黄泉。比如我现在从“火”字出发，就想到红，石榴，家里的天井，浮山，雷鲤的诗，鲤鱼，孔夫子的儿子等等，这个联想线索前后相承，虽有关系可寻，但是这些关系都是偶然的。我的“火”字的联想线索如此，换一个人或是我自己在另一时境，“火”字的联想线索却另是一样。从此可知联想的散漫飘忽。

联想的性质如此。多数人觉得一事物美时，都是因为它能唤起甜美的联想。

在“记得绿罗裙，处处怜芳草”的人看，芳草是很美的。颜色心理学中有许多同类的事实。许多人对于颜色都有所偏好，有人偏好红色，有人偏好青色，有人偏好白色。据一派心理学家说，这都是由于联想作用。例如红是火的颜色，所以看到红色可以使人觉得温暖；青是田园草木的颜色，所以看到青色可以使人想到乡村生活的安闲。许多小孩子和乡下人看画，都只是欢喜它的花红柳绿的颜色。有些人看画，欢喜它里面的故事，乡下人欢喜把孟姜女、薛仁贵、桃园三结义的图糊在壁上做装饰，并不是因为那些木板雕刻的图好看，是因为它们可以提起许多有趣故事的联想。这种脾气并不只是乡下人才有。我每次陪朋友们到画馆里去看画，见到他们所特别注意的第一是几张有声名的画，第二是有历史性的作品如耶稣临刑图、拿破仑结婚图之类，象伦勃朗所画的老太公、老太婆，和后期印象派的山水风景之类的作品，他们却不屑一顾。此外又有些人看画（和看一切其他艺术作品一样），偏重它所含的道德教训。道学先生看到裸体雕像或画像，都不免

起若干嫌恶。记得詹姆斯在他的某一部书里说过有一次见过一位老修道妇，站在一幅耶稣临刑图面前合掌仰视，悠然神往。旁边人问她那幅画何如，她回答说：“美极了，你看上帝是多么仁慈，让自己的儿子去牺牲，来赎人类的罪孽！”

在音乐方面，联想的势力更大。多数人在听音乐时，除了联想到许多美丽的意象之外，便别无所适。他们欢喜这个调子，因为它使他们想起清风明月；不欢喜那个调子，因为它唤醒他们以往的悲痛的记忆。锺子期何以负知音的雅名？因他听伯牙弹琴时，惊叹说：“善哉！峨峨兮若泰山，洋洋兮若江河。”李颀在胡笳声中听到什么？他听到的是“空山百鸟散还合，万里浮云阴且晴。”白居易在琵琶声中听到什么？他听到的是“银瓶乍破水浆迸，铁骑突出刀枪鸣。”苏东坡怎样形容洞箫？他说：“其声呜呜然，如怨如慕，如泣如诉。余音袅袅，不绝如缕。舞幽谷之潜蛟，泣孤舟之嫠妇。”这些数不尽的例子都可以证明多数人欣赏音乐，都是欣赏它所唤起的联想。

联想所伴的快感是不是美感呢？

历来学者对于这个问题可分两派，一派的答案是肯定的，一派的答案是否定的。这个争辩就是在文艺思潮史中闹得很凶的形式和内容的争辩。依内容派说，文艺是表现情思的，所以文艺的价值要看它的情思内容如何而决定。第一流文艺作品都必有高深的思想和真挚的情感。这句话本来是不可辩驳的。但是侧重内容的人往往从这个基本原理抽出两个其他的结论，第一个结论是题材的重要。所谓题材就是情节。他们以为有些情节能唤起美丽堂皇的联想，有些情节只能唤起丑陋凡庸的联想。比如做史诗和悲剧，只应采取英雄为主角，不应采取愚夫愚妇。第二个结论就是文艺应含有道德的教训。读者所生的联想既随作品内容为转移，

则作者应设法把读者引到正经路上去，不要用淫秽卑鄙的情节摇动他的邪思。这些学说发源较早，它们的影响到现在还是很大。从前人所谓“思无邪”、“言之有物”、“文以载道”，现在人所谓“哲理诗”、“宗教艺术”、“革命文学”等等，都是侧重文艺的内容和文艺的无关美感的功效。

这种主张在近代颇受形式派的攻击，形式派的标语是“为艺术而艺术”。他们说，两个画家同用一个模特儿，所成的画价值有高低；两个文学家同用一个故事，所成的诗文意蕴有深浅。许多大学问家、大道德家都没有成为艺术家，许多艺术家并不是大学问家、大道德家。从此可知艺术之所以为艺术，不在内容而在形式。如果你不是艺术家，纵有极好的内容，也不能产生好作品出来；反之，如果你是艺术家，极平庸的东西经过灵心妙运点铁成金之后，也可以成为极好的作品。印象派大师如莫奈、凡·高诸人不是往往在一张椅子或是几间破屋之中表现一个情深意永的世界出来么？这一派学说到近代才逐渐占势力。在文学方面的浪漫主义，在图画方面的印象主义，尤其是后期印象主义，在音乐方面的形式主义，都是看轻内容的。单拿图画来说，一般人看画，都先问里面画的是什么，是怎样的人物或是怎样的故事。这些东西在术语上叫做“表意的成分”。近代有许多画家就根本反对画中有任何“表意的成分”。看到一幅画，他们只注意它的颜色、线纹和阴影，不问它里面有什么意义或是什么故事。假如你看到这派的作品，你起初只望见许多颜色凑合在一起，须费过一番审视和猜度，才知道所画的是房子或是崖石。这一派人是最反对杂联想于美感的。

这两派的学说都持之有故，言之成理，我们究竟何去何从呢？我们否认艺术的内容和形式可以分开来讲（这个道理以后还要谈

到)，不过关于美感与联想这个问题，我们赞成形式派的主张。

就广义说，联想是知觉和想象的基础，艺术不能离开知觉和想象，就不能离开联想。但是我们通常所谓联想，是指由甲而乙，由乙而丙，辗转不止的乱想。就这个普通的意义说，联想是妨碍美感的。美感起于直觉，不带思考，联想却不免带有思考。在美感经验中我们聚精会神于一个孤立绝缘的意象上面，联想则最易使精神涣散，注意力不专一，使心思由美感的意象旁迁到许多无关美感的事物上面去。在审美时我看到芳草就一心一意地领略芳草的情趣；在联想时我看到芳草就想到罗裙，又想到穿罗裙的美人，既想到穿罗裙的美人，心思就已不复在芳草了。

联想大半是偶然的。比如说，一幅画的内容是“西湖秋月”，如果观者不聚精会神于画的本身而信任联想，则甲可以联想到雷峰塔，乙可以联想到往日同游西湖的美人，这些联想纵然有时能提高观者对于这幅画的好感，画本身的美却未必因此而增加，而画所引起的美感则反因精神涣散而减少。

知道这番道理，我们就可以知道许多通常被认为美感的经验其实并非美感了。假如你是武昌人，你也许特别欢喜崔颢的《黄鹤楼》诗；假如你是陶渊明的后裔，你也许特别欢喜《陶渊明集》；假如你是道德家，你也许特别欢喜《打鼓骂曹》的戏或是韩退之的《原道》；假如你是古董贩，你也许特别欢喜河南新出土的龟甲文或是敦煌石窟里面的壁画；假如你知道达·芬奇的声名大，你也许特别欢喜他的《蒙娜·丽莎》。这都是自然的倾向，但是这都不是美感，都是持实际人的态度，在艺术本身以外求它的价值。

六 “灵魂在杰作中的冒险”

——考证、批评与欣赏

把快感认为美感，把联想认为美感，是一般人的误解，此外还有一种误解是学者们所特有的，就是把考证和批评认为欣赏。

在这里我不妨稍说说自己的经验。我自幼就很爱好文学。在我所谓“爱好文学”，就是欢喜哼哼有趣味的诗词和文章。后来到外国大学读书，就顺本来的偏好，决定研究文学。在我当初所谓“研究文学”，原来不过是多哼哼有趣味的诗词和文章。我以为那些外国大学的名教授可以告诉我哪些作品有趣味，并且向我解释它们何以有趣味的道理。我当时隐隐约约地觉得这门学问叫做“文学批评”，所以在大学里就偏重“文学批评”方面的功课。哪知道我费过五六年的功夫，所领教的几乎完全不是我原来所希望的。

比如拿莎士比亚这门功课来说，教授在讲堂上讲些什么呢？现在英国的学者最重“版本的批评”。他们整年地讲莎士比亚的某部剧本在某一年印第一次“四折本”，某一年印第一次“对折本”，“四折本”和“对折本”有几次翻印，某一个字在第一次“四折本”怎样写，后来在“对折本”里又改成什么样，某一段

在某版本里为阙文，某一个字是后来某个编辑者校改的。在我只略举几点已经就够使你看得不耐烦了，试想他们费毕生的精力做这种勾当！

自然他们不仅讲这一样，他们也很重视“来源”的研究。研究“来源”的问些什么问题呢？莎士比亚大概读过些什么书？他是否懂得希腊文？他的《哈姆雷特》一部戏是根据哪些书？这些书他读时是用原文还是用译本？他的剧中情节和史实有哪几点不符？为了解决这些问题，学者们个个在埋头于灰封虫咬的向从来没有入过问的旧书堆中，寻求他们的所谓“证据”。

此外他们也很重视“作者的生平”。莎士比亚生前操什么职业？几岁到伦敦当戏子？他少年偷鹿的谣传是否确实？他的十四行诗里所说的“黑姑娘”究竟是谁？“哈姆雷特”是否是莎士比亚现身说法？当时伦敦有几家戏院？他和这些戏院和同行戏子的关系如何？他死时的遗嘱能否见出他和他的妻子的情感？为了这些问题，学者跑到法庭里翻几百年前的文案，跑到官书局里查几百年前的书籍登记簿，甚至于跑到几座古老的学校去看看墙壁上和板凳上有没有或许是莎士比亚划的简笔姓名。他们如果寻到片纸只字，就以为是至宝。

这三种功夫合在一块讲，就是中国人所说的“考据学”。我的讲莎士比亚的教师除了这种考据学以外，自己不做其他的功夫，对于我们学生们也只讲他所研究的那一套，至于剧本本身，他只让我们凭我们自己的能力去读，能欣赏也好，不能欣赏也好，他是不过问的，象他这一类的学者在中国向来就很多，近来似乎更时髦。许多人是把“研究文学”和“整理国故”当作一回事。从美学观点来说，我们对于这种考据的工作应该发生何种感想呢？

考据所得的是历史的知识。历史的知识可以帮助欣赏却不是欣赏本身。欣赏之前要有了解。了解是欣赏的预备，欣赏是了解的成熟。只就欣赏说，版本、来源以及作者的生平都是题外事，因为美感经验全在欣赏形象本身，注意到这些问题，就是离开形象本身。但是就了解说，这些历史的知识却非常重要。例如要了解曹子建的《洛神赋》，就不能不知道他和甄后的关系；要欣赏陶渊明的《饮酒》诗，就不能不先考定原本中到底是“悠然望南山”还是“悠然见南山”。

了解和欣赏是互相补充的。未了解决不足以言欣赏，所以考据学是基本的功夫。但是只了解而不能欣赏，则只是做到史学的功夫，却没有走进文艺的领域。一般富于考据癖的学者通常都不免犯两种错误。第一种错误就是穿凿附会。他们以为作者一字一画都有来历，于是拉史实来附会它。他们不知道艺术是创造的，虽然可以受史实的影响，却不必完全受史实的支配。《红楼梦》一部书有多少“考证”和“索隐”？它的主人究竟是纳兰成德，是清朝某个皇帝，还是曹雪芹自己？“红学”家大半都忘记艺术生于创造的想象，不必实有其事。考据家的第二种错误在因考据而忘欣赏。他们既然把作品的史实考证出来之后，便以为能事已尽。而不进一步去玩味玩味。他们好比食品化学专家，把一席菜的来源、成分以及烹调方法研究得有条有理之后，便袖手旁观，不肯染指。就我个人说呢，我是一个饕餮汉，对于这般考据家的苦心孤诣虽是十二分的敬佩和感激，我自己却不肯学他们那样“斯文”，我以为最要紧的事还是伸箸把菜取到口里来咀嚼，领略领略它的滋味。

在考据学者们自己看，考据就是一种批评。但是一般人所谓批评，意义实不仅如此。所以我当初想望研究文学批评，而教师

却只对我讲版本来源种种问题，我很惊讶，很失望。普通意义的批评究竟是什么呢？这也并没有定准，向来批评学者有派别的不同，所认识的批评的意义也不一致。我们把他们区分起来，可以得四大类。

第一类批评学者自居“导师”的地位。他们对于各种艺术先抱有一种理想而自己却无能力把它实现于创作，于是拿这个理想来期望旁人。他们欢喜向创作家发号施令，说小说应该怎样做，说诗要用音韵或是不要用音韵，说悲剧应该用伟大人物的材料，说文艺要含有道德的教训，如此等类的教条不一而足。他们以为创作家只要遵守这些教条，就可以做出好作品来。坊间所流行的《诗学法程》、《小说作法》、《作文法》等等书籍的作者都属于这一类。

第二类批评学者自居“法官”地位。“法官”要有“法”，所谓“法”便是“纪律”。这班人心中预存几条纪律，然后以这些纪律来衡量一切作品，和它们相符合的就是美，违背它们的就是丑。这种“法官”式的批评家和上文所说的“导师”式的批评家常合在一起。他们最好的代表是欧洲假古典主义的批评家。“古典”是指古希腊和罗马的名著，“古典主义”就是这些名著所表现的特殊风格，“假古典主义”就是要把这种特殊风格定为“纪律”让创作家来模仿。处“导师”的地位，这派批评家向创作家发号施令说：“从古人的作品中我们抽绎出这几条纪律，你要谨遵无违，才有成功的希望！”处“法官”的地位，他们向创作家下批语说：“亚理斯多德明明说过坏人不能做悲剧主角，你莎士比亚何以要用一个杀皇帝的麦克白？做诗用字忌俚俗，你在麦克白的独白中用‘刀’字，刀是屠户和厨夫的用具，拿来杀皇帝，岂不太损尊严，不合纪律？”（“刀”字的批评出诸约翰逊，不是我

的杜撰。)这种批评的价值是很小的。文艺是创造的，谁能拿死纪律来范围活作品？谁读《诗歌作法》如法炮制而做成好诗歌？

第三类批评学者自居“舌人”的地位。“舌人”的功用是把外乡话翻译为本地话，叫人能够懂得。站在“舌人”的地位的批评家说：“我不敢发号施令，我也不敢判断是非，我只把作者的性格、时代和环境以及作品的意义解剖出来，让欣赏者看到易于明了。”这一类批评家又可细分为两种。一种如法国的圣伯夫，以自然科学的方法去研究作者的心理，看他的作品与个性、时代和环境有什么关系。一种为注疏家和上文所说的考据家，专以追溯来源、考订字句和解释意义为职务。这两种批评家的功用在帮助了解，他们的价值我们在上文已经说过。

第四类就是近代在法国闹得很久久的印象主义的批评。属于这类的学者所居的地位可以说是“饕餮者”的地位。“饕餮者”只贪美味，尝到美味便把它的印象描写出来。他们的领袖是法朗士，他曾经说过：“依我看来，批评和哲学与历史一样，只是一种给深思好奇者看的小说；一切小说，精密地说起来，都是一种自传。凡是真批评家都只叙述他的灵魂在杰作中的冒险。”这是印象派批评家的信条。他们反对“法官”式的批评，因为“法官”式的批评相信美丑有普遍的标准，印象派则主张各人应以自己的嗜好为标准，我自己觉得一个作品好就说它好，否则它虽然是人人所公认为杰作的荷马史诗，我也只把它和许多我所不欢喜的无名小卒一样看待。他们也反对“舌人”式的批评，因为“舌人”式的批评是科学的、客观的，印象派则以为批评应该是艺术的、主观的，它不应象餐馆的使女只捧菜给人吃，应该亲自尝菜的味道。

一般讨论读书方法的书籍往往劝读者持“批评的态度”。这所谓“批评”究竟取哪一个意义呢？它大半是指“判断是非”。

所谓持“批评的态度”去读书，就是说不要“尽信书”，要自己去分判书中何者为真，何者为伪，何者为美，何者为丑。这其实就是“法官”式的批评。这种“批评的态度”和“欣赏的态度”（就是美感的态度）是相反的。批评的态度是冷静的，不杂情感的，其实就是我们在开头时所说的“科学的态度”；欣赏的态度则注重我的情感和物的姿态的交流。批评的态度须用反省的理解，欣赏的态度则全凭直觉。批评的态度预存有一种美丑的标准，把我放在作品之外去评判它的美丑；欣赏的态度则忌杂有任何成见，把我放在作品里面去分享它的生命。遇到文艺作品如果始终持批评的态度，则我是我而作品是作品，我不能沉醉在作品里面，永远得不到真正的美感的经验。

印象派的批评可以说就是“欣赏的批评”。就我个人说，我是倾向这一派的，不过我也明白它的缺点。印象派往往把快感误认为美感。在文艺方面，各人的趣味本来有高低。比如看一幅画，“内行”有“内行”的印象，“外行”有“外行”的印象，这两种印象的价值是否相同呢？我小时候欢喜读《花月痕》和《吕东莱博议》一类的东西，现在回想起来不禁赧颜，究竟是我从前对还是现在对呢？文艺虽无普遍的纪律，而美丑的好恶却有一个道理。遇见一个作品，我们只说：“我觉得它好”还不够，我们还应说出我何以觉得它好的道理。说出道理就是一般人所谓批评的态度了。

总而言之，考据不是欣赏，批评也不是欣赏，但是欣赏却不可无考据与批评。从前老先生们太看重考据和批评的功夫，现在一般青年又太不肯做脚踏实地的功夫，以为有文艺的嗜好就可以谈文艺，这都是很大的错误。

七 “情人眼底出西施”

——美与自然

我们关于美感的讨论，到这里可以告一段落了，现在最好把上文所说的话回顾一番，看我们已经占住了多少领土。美感是什么呢？从积极方面说，我们已经明白美感起于形象的直觉，而这种形象是孤立自足的，和实际人生有一种距离；我们已经见出美感经验中我和物的关系，知道我的情趣和物的姿态交感共鸣，才见出美的形象。从消极方面说，我们已经明白美感一不带意志欲念，有异于实用态度，二不带抽象思考，有异于科学态度；我们已经知道一般人把寻常快感、联想以及考据与批评认为美感的经验是一种大误解。

美生于美感经验，我们既然明白美感经验的性质，就可以进一步讨论美的本身了。

什么叫做美呢？

在一般人看，美是物所固有的。有些人物生来就美，有些人物生来就丑。比如称赞一个美人，你说她象一朵鲜花，象一颗明星，象一只轻燕，你决不说她象一个布袋，象一条犀牛或是象一只癞虾蟆。这就分明承认鲜花、明星和轻燕一类事物原来是美的，布袋、犀牛和癞虾蟆一类事物原来是丑的。说美人是美的，也犹

如说她是高是矮是肥是瘦一样，她的高矮肥瘦是她的星宿定的，是她从娘胎带来的，她的美也是如此，和你看者无关。这种见解并不限于一般人，许多哲学家和科学家也是如此想。所以他们费许多心力去实验最美的颜色是红色还是蓝色，最美的形体是曲线还是直线，最美的音调是G调还是F调。

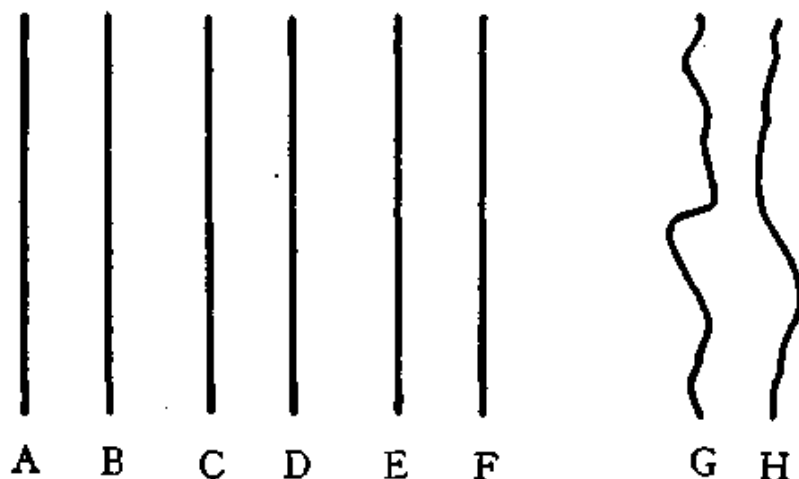
但是这种普遍的见解显然有很大的难点，如果美本来是物的属性，则凡是长眼睛的人们应该都可以看到，应该都承认它美，好比一个人的高矮，有尺可量，是高大家就要都说高，是矮大家就要都说矮。但是美的估定就没有一个公认的标准。假如你说一个人美，我说她不美，你用什么方法可以说服我呢？有些人欢喜辛稼轩而讨厌温飞卿，有些人欢喜温飞卿而讨厌辛稼轩，这究竟谁是谁非呢？同是一个对象，有人说美，有人说丑，从此可知美本在物之说有些不妥了。

因此，有一派哲学家说美是心的产品。美如何是心的产品，他们的说法却不一致。康德以为美感判断是主观的而却有普遍性，因为人心的构造彼此相同。黑格尔以为美是在个别事物上见出“概念”或理想。比如你觉得峨嵋山美，由于它表现“庄严”、“厚重”的概念。你觉得《孔雀东南飞》美，由于它表现“爱”与“孝”两种理想的冲突。托尔斯泰以为美的事物都含有宗教和道德的教训。此外还有许多其他的说法。说法既不一致，就只有都是错误的可能而没有都是不错的可能，好比一个数学题生出许多不同的答数一样。大约哲学家们都犯过信理智的毛病，艺术的欣赏大半是情感的而不是理智的。在觉得一事物美时，我们纯凭直觉，并不是在下判断，如康德所说的，也不是在从个别事物中见出普遍原理，如黑格尔、托尔斯泰一般人所说的；因为这些都是科学的或实用的活动，而美感并不是科学的或实用的活动。

还不仅如此，美虽不完全在物却亦非与物无关，你看到峨嵋山才觉得庄严、厚重，看到一个小土墩却不能觉得庄严、厚重。从此可知物须先有使人觉得美的可能性，人不能完全凭心灵创造出美来。

依我们看，美不完全在外物，也不完全在人心，它是心物婚媾后所产生的婴儿。美感起于形象的直觉。形象属物而却不完全属于物，因为无我即无由见出形象；直觉属我却又不完全属于我，因为无物则直觉无从活动。美之中要有人情也要有物理，二者缺一都不能见出美。再拿欣赏古松的例子来说，松的苍翠劲直是物理，松的清风亮节是人情。从“我”的方面说，古松的形象并非天生自在的，同是一棵古松，千万人所见到的形象就有千万不同，所以每个形象都是每个人凭着人情创造出来的，每个人所见到的古松的形象就是每个人所创造的艺术品，它有艺术品通常所具的个性，它能表现各个人的性分和情趣。从“物”的方面说，创造都要有创造者和所创造物，所创造物并非从无中生有，也要有若干材料，这材料也要有造成美的可能性。松所生的意象和柳所生的意象不同，和癞虾蟆所生的意象更不同。所以松的形象这一个艺术品的成功，一半是我的贡献，一半是松的贡献。

这里我们要进一步研究我与物如何相关了。何以有些事物使我觉得美，有些事物使我觉得丑呢？我们最好用一个浅例来说明这个道理。比如我们看下列六条垂直线，往往把它们看成三个柱子，觉得这三个柱子所围的空间（即A与B、C与D和E与F所围的空间）离我们较近，而B与C以及D与E所围的空间则看成背景，离我们较远。还不仅如此。我们把这六条垂直线摆在一块看，它们仿佛自成一个谐和的整体；至于G与H两条没有规律的线则仿佛 是这整体以外的东西，如果勉强把它搭上前面的六条线一块看，就觉得它不和谐。



- (1) A与B、C与D、E与F距离都相等。
- (2) B与C、D与E距离相等，略大于A与B的距离。
- (3) F与G的距离较B与C的距离大。
- (4) A、B、C、D、E、F为六条平行垂直线，G与H为两条没有规律的线。

从这个有趣的事实，我们可以看出两个很重要的道理：

一、最简单的形象的直觉都带有创造性。把六条垂直线看成三个柱子，就是直觉到一种形象。它们本来同是垂直线，我们把A和B选在一块看，却不把B和C选在一块看；同是直线所围的空间，本来没有远近的分别，我们却把A、B中空间看得近，把B、C中空间看得远。从此可知在外物者原来是散漫混乱，经过知觉的综合作用，才现出形象来。形象是心灵从混乱的自然中所创造成的整体。

二、心灵把混乱的事物综合成整体的倾向却有一个限制，事物也要本来就有可综合为整体的可能性。A至F六条线可以看成是一个整体，G与H两条线何以不能纳入这个整体里面去呢？这里我们很可以见出在觉美觉丑时心和物的关系。我们从左看到右时，

看出CD和AB相似，DE又和BC相似。这两种相似的感觉便在心中形成一个有规律的节奏，使我们预料此后都可由此例推，右边所有的线都顺着左边诸线的节奏。视线移到EF两线时，所预料的果然出现，EF果然与CD也相似。预料而中，自然发生一种快感。但是我们再向右看，看到G与H两线时，就猛觉与前不同，不但G和F的距离猛然变大，原来是象柱子的平行垂直线，现在却是两条毫无规律的线。这是预料不中，所以引起不快感。因此G与H两线不但在物理方面和其他六条线不同，在情感上也和它们不能谐和，所以被摒于整体之外。

这里所谓“预料”自然不是有意的，好比深夜下楼一样，步步都踏着一步梯，就无意中预料以下都是如此，倘若猛然遇到较大的距离，或是踏到平地，才觉得这是出于意料。许多艺术都应用规律和节奏，而规律和节奏所生的心理影响都以这种无意的预料为基础。

懂得这两层道理，我们就可以进一步来研究美与自然的关系了。一般人常欢喜说“自然美”，好象以为自然中已有美，纵使没有人去领略它，美也还是在那里。这种见解就是我们在上文已经驳过的美本在物的说法。其实“自然美”三个字，从美学观点看，是自相矛盾的，是“美”就不“自然”，只是“自然”就还没有成为“美”。说“自然美”就好比说上文六条垂直线已有三个柱子的形象一样。如果你觉得自然美，自然就已经过艺术化，成为你的作品，不复是生糙的自然了。比如你欣赏一棵古松，一座高山，或是一湾清水，你所见到的形象已经不是松、山、水的本色，而是经过人情化的。各人的情趣不同，所以各人所得于松、山、水的也不一致。

流行语中有一句话说得极好：“情人眼底出西施。”美的欣

赏极似“柏拉图式的恋爱”。你在初尝恋爱的滋味时，本来也是寻常血肉做的女子却变成你的仙子。你所理想的女子的美点她都应有尽有。在这个时候，你眼中的她也不复是她自己原身而是经你理想化过的变形。你在理想中先酝酿成一个尽美尽善的女子，然后把她外射到你的爱人身上去，所以你的爱人其实不过是寄托精灵的躯骸。你只见到精灵，所以觉得无瑕可指；旁人冷眼旁观，只见到躯骸，所以往往诧异道：“他爱上她，真是有些奇怪。”一言以蔽之，恋爱中的对象是已经艺术化过的自然。

美的欣赏也是如此，也是把自然加以艺术化。所谓艺术化，就是人情化和理想化。不过美的欣赏和寻常恋爱有一个重要的异点。寻常恋爱都带有很强烈的占有欲，你既恋爱一个女子，就有意无意地存有“欲得之而甘心”的态度。美感的态度则丝毫不带占有欲。一朵花无论是生在邻家的园子里或是插在你自己的瓶子里，你只要能欣赏，它都是一样美。老子所说的“为而不有，功成而不居”，可以说是美感态度的定义。古董商和书画金石收藏家大半都抱有“奇货可居”的态度，很少有能真正欣赏艺术的。我在上文说过，美的欣赏极似“柏拉图式的恋爱”，所谓“柏拉图式的恋爱”对于所爱者也只是无所为而为的欣赏，不带占有欲。这种恋爱是否可能，颇有人置疑，但是历史上有多少著例，凡是到极浓度的初恋者也往往可以达到胸无纤尘的境界。

八 “依样画葫芦”

——写实主义和理想主义的错误

从美学观点看，“自然美”虽是一个自相矛盾的名词，但是通常说“自然美”时所用的“美”字却另有一种意义，和说“艺术美”时所用的“美”字不应该混为一事，这个分别非常重要，我们须把它剖析清楚。

自然本来混整无别，许多分别都是从人的观点看出来的。离开人的观点而言，自然本无所谓真伪，真伪是科学家所分别出来以便利思想的；自然本无所谓善恶，善恶是伦理学家所分别出来以规范人类生活的。同理，离开人的观点而言，自然也本无所谓美丑，美丑是观赏者凭自己的性分和情趣见出来的。自然界唯一无二的固有的分别，只是常态与变态的分别。通常所谓“自然美”就是指事物的常态，所谓“自然丑”就是指事物的变态。

举个例来说，比如我们说某人的鼻子生得美，它大概应该象什么样子呢？太大的、太小的、太高的、太低的、太肥的、太瘦的鼻子都不能算得美。美的鼻子一定大小肥瘦高低件件都合式。我们说它不太高，说它件件都合式，这就是承认鼻子的大小高低等等原来有一个标准。这个标准是如何定出来的呢？你如果仔细研究，就可以发现它是取决多数，象选举投票一样。如果一百人

之中有过半数的鼻子是一寸高，一寸就成了鼻高的标准。不及一寸高的鼻子就使人嫌它太低，超过一寸高的鼻子就使人嫌它太高。鼻子通常都是从上面逐渐高到下面来，所以称赞生得美的鼻子，我们往往说它“如悬胆”。如果鼻子上下都是一样粗细，象腊肠一样，或是鼻孔朝天露出，那就太稀奇古怪了，稀奇古怪便是变态。通常人说一件事丑，其实不过是因为它稀奇古怪。

照这样说，世间美鼻子应该多于丑鼻子，何以实际上不然呢？自然美的难，难在件件都合式。高低合式的大小或不合式，大小合式的肥瘦或不合式。所谓“式”就是标准，就是常态，就是最普遍的性质。自然美为许多最普遍的性质之总和。就每个独立的性质说，它是最普遍的；但是就总和说，它却不可多得，所以成为理想，为人称美。

一切自然事物的美丑都可以作如是观。宋玉形容一个美人说：

天下之佳人莫若楚国，楚国之丽者莫若臣里，臣里之美者莫若臣东家之子。东家之子增之一分则太长，减之一分则太短，著粉则太白，施朱则太赤。

照这样说，美人的美就在安不上“太”字，一安上“太”字就不免有些丑了。“太”就是超过常态，就是稀奇古怪。

人物都以常态为美。健全是人体的常态，耳聋、口吃、面麻、颈肿、背驼、足跛，都不是常态，所以都使人觉得丑。一般生物的常态是生气蓬勃，活泼灵巧。所以就自然美而论，猪不如狗，龟不如蛇，樗不如柳，老年人不如少年人。非生物也是如此。山的常态是巍峨，所以巍峨最易显出山的美；水的常态是浩荡明媚，

所以浩荡明媚最易显出水的美。同理，花宜清香，月宜皎洁，春风宜温和，秋雨宜凄厉。

通常所谓“自然美”和“自然丑”，分析起来，意义不过如此。艺术上所谓美丑，意义是否相同呢？

一般人大半以为自然美和艺术美的对象和成因虽不同，而其为美则一。自然丑和艺术丑也是如此。这个普遍的误解酿成艺术史上两种表面相反而实在都是错误的主张，一是写实主义，一是理想主义。

写实主义是自然主义的后裔。自然主义起于法人卢梭。他以为上帝经手创造的东西，本来都是尽美尽善，人伸手进去搅扰，于是它们才被弄糟。人工造作，无论如何精巧，终比不上自然。自然既本来就美，艺术家最聪明的办法就是模仿它。在英人罗斯金看，艺术原来就是从模仿自然起来的。人类本来住在露天的树林中，后来他们建筑房屋，仍然是以树林和天空为模型。建筑如此，其他艺术亦然。人工不敌自然，所以用人工去模仿自然时，最忌讳凭己意选择去取。罗斯金说：

纯粹主义者拣选精粉，感官主义者杂取秕糠，至于自然主义则兼容并包，是粉就拿来制饼，是草就取来塞床。

这段话后来变成写实派的信条。写实主义最盛于十九世纪后半叶的法国，尤其是在小说方面。左拉是大家公认的代表。所谓写实主义就是完全照实在描写，愈象愈妙。比如描写一个酒店就要活象一个酒店，描写一个妓女就要活象一个妓女。既然是要象，就不能不详尽精确，所以写实派作者欢喜到实地搜集“凭据”，把它们很仔细地写在笔记簿上，然后把它们整理一番，就成了作品。

他们写一间房屋时至少也要用三五页的篇幅，才肯放松它。

这种艺术观的难点甚多，最显著的有两端。第一，艺术的最高目的既然只在模仿自然，自然本身既已美了，又何必有艺术呢？如果妙肖自然，是艺术家的唯一能事，则寻常照相家的本领都比吴道子、唐六如高明了。第二，美丑是相对的名词，有丑然后才显得出美。如果你以为自然全体都是美，你看自然时便没有美丑的标准，便否认有美丑的比较，连“自然美”这个名词也没有意义了。

理想主义有见于此。依它说，自然中有美有丑，艺术只模仿自然的美，丑的东西应丢开。美的东西之中又有些性质是重要的，有些性质是琐屑的，艺术家只选择重要的，琐屑的应丢开。这种理想主义和古典主义通常携手并行。古典主义最重“类型”，所谓“类型”就是全类事物的模子。一件事物可以代表一切其他同类事物时就可以说是类型。比如说画马，你不应该画得只象这匹马或是只象那匹马，你该画得象一切马，使每个人见到你的画都觉得他所知道的马恰是象那种模样。要画得象一切马，就须把马的特征，马的普遍性画出来，至于这匹马或那匹马所特有的个性则“琐屑”不足道。假如你选择某一匹马来做模型，它一定也要富于代表性。这就是古典派的类型主义。从此可知类型就是我们在上文所说的事物的常态，就是一般人的“自然美”。

这种理想主义似乎很能邀信任常识者的同情，但是它和近代艺术思潮颇多冲突。艺术不象哲学，它的生命全在具体的形象，最忌讳的是抽象化。凡是一个模样能套上一切人物时就不能适合于任何人，好比衣帽一样。古典派的类型有如几何学中的公理，虽然应用范围很广泛，却不能引起观者的切身的情趣。许多人所公有的性质，在古典派看，虽是精深，而在近代人看，却极平凡、粗浅。近代艺术所搜求的不是类型而是个性，不是彰明较著

的色彩而是毫厘之差的阴影。直鼻子、横眼睛是古典派所谓类型。如果画家只能够把鼻子画直，眼睛画横，结果就难免千篇一律，毫无趣味。他应该能够把这个直鼻子所以异于其他直鼻子的，这个横眼睛所以异于其他横眼睛的地方表现出来，才算是独到的功夫。

在表面上看，理想主义和写实主义似乎相反，其实它们的基本主张是相同的，它们都承认自然中本来就有所谓美，它们都以为艺术的任务在模仿，艺术美就是从自然美模仿得来的。它们的艺术主张都可以称为“依样画葫芦”的主义。它们所不同者，写实派以为美在自然全体，只要是葫芦，都可以拿来作画的模型；理想派则以为美在类型，画家应该选择一个最富于代表性的葫芦。严格地说，理想主义只是一种精炼的写实主义，以理想派攻击写实派，不过是以五十步笑百步罢了。

艺术对于自然，是否应该持“依样画葫芦”的态度呢？艺术美是否从模仿自然美得来的呢？要回答这个问题，我们应该注意到两件事实：

一、自然美可以化为艺术丑。长在藤子上的葫芦本来很好看，如果你的手艺不高明，画在纸上的葫芦就不很雅观。许多香烟牌和月份牌上面的美人画就是如此，以人而论，面孔倒还端正，眉目倒还清秀；以画而论，则往往恶劣不堪。毛延寿有心要害王昭君，才把她画丑。世间有多少王昭君都被有善意而无艺术手腕的毛延寿糟蹋了。

二、自然丑也可以化为艺术美。本来是一个很丑的葫芦，经过大画家点铁成金的手腕，往往可以成为杰作。大醉大饱之后睡在床上放屁的乡下老太婆未必有什么风韵，但是我们谁不高兴看醉卧怡红院的刘老老？从前艺术家大半都怕用丑材料，近来艺术家才知道熔自然丑于艺术美，可以使美者更见其美。荷兰画家伦

勃朗欢喜画老朽人物，法国文学家波德莱尔欢喜拿死尸一类的事物做诗题，雕刻家罗丹和爱朴斯丹也常用在自然中为丑的人物，都是最显著的例子。

这两件事事实所证明的是什么呢？

一、艺术的美丑和自然的美丑是两件事。

二、艺术的美不是从模仿自然美得来的。

从这两点看，写实主义和理想主义都是一样错误，它们的主张恰与这两层道理相反。要明白艺术的真性质，先要推翻它们的“依样画葫芦”的办法，无论这个葫芦是经过选择，或是没有经过选择。

我们说“艺术美”时，“美”字只有一个意义，就是事物现形象于直觉的一个特点。事物如果要能现形象于直觉，它的外形和实质必须融化成一气，它的姿态必可以和人的情趣交感共鸣。这种“美”都是创造出来的，不是天生自在俯拾即是的，它都是“抒情的表现”。我们说“自然美”时，“美”字有两种意义。第一种意义的“美”就是上文所说的常态，例如背通常是直的，直背美于驼背。第二种意义的“美”其实就是艺术美。我们在欣赏一片山水而觉其美时，就已经把自己的情趣外射到山水里去，就已把自然加以人情化和艺术化了。所以有人说：“一片自然风景就是一种心境。”一般人的错误在只知道第一种意义的自然美，以为艺术美和第二种意义的自然美原来也不过如此。

法国画家德拉库瓦说得好：“自然只是一部字典而不是一部书。”人人尽管都有一部字典在手边，可是用这部字典中的字来做出诗文，则全凭各人的情趣和才学。做得好诗文的人都不能说是模仿字典，说自然本来就美（“美”字用“艺术美”的意义）者也犹如说字典中原来就有《陶渊明集》和《红楼梦》一类作品在内。这显然是很荒谬的。

九 “大人者不失其赤子之心”

——艺术与游戏

一直到现在，我们所讨论的都偏重欣赏。现在我们可以换一个方向来讨论创造了。

既然明白了欣赏的道理，进一步来研究创造，便没有什么困难，因为欣赏和创造的距离并不象一般人所想象的那么远。欣赏之中都寓有创造，创造之中也都寓有欣赏。创造和欣赏都是要见出一种意境，造出一种形象，都要根据想象与情感。比如说姜白石的“数峰清苦，商略黄昏雨”一句词含有一个受情感饱和的意境。姜白石在做这句词时，先须从自然中见出这种意境，然后拿这九个字把它翻译出来。在见到意境的一刹那中，他是在创造也是在欣赏。我在读这句词时，这九个字对于我只是一种符号，我要能认识这种符号，要凭想象与情感从这种符号中领略出姜白石原来所见到的意境，须把他的译文翻回到原文。我在见到他的意境一刹那中，我是在欣赏也是在创造，倘若我丝毫无所创造，他所用的九个字对于我就漫无意义了。一首诗做成之后，不是就变成个个读者的产业，使他可以坐享其成。它就好比一片自然风景，观赏者要拿自己的想象和情趣来交接它，才能有所得。他所得的深浅和他自己的想象与情趣成比例。读诗就是再做诗，一首诗的

生命不是作者一个人所能维持住，也要读者帮忙才行。读者的想象和情感是生生不息的，一首诗的生命也就是生生不息的，它并非是一成不变的。一切艺术作品都是如此，没有创造就不能有欣赏。

创造之中都寓有欣赏，但是创造却不全是欣赏。欣赏只要能见出一种意境，而创造却须再进一步，把这种意境外射出来，成为具体的作品。这种外射也不是易事，它要有相当的天才和人力，我们到以后还要详论它，现在只就艺术的雏形来研究欣赏和创造的关系。

艺术的雏形就是游戏。游戏之中就含有创造和欣赏的心理活动。人们不都是艺术家，但每一个人都做过儿童，对于游戏都有几分经验。所以要了解艺术的创造和欣赏，最好是先研究游戏。

骑马的游戏是很普遍的，我们就把它做例来说。儿童在玩骑马的把戏时，他的心理活动可以用这么一段话说出来：“父亲天天骑马在街上走，看他是多么好玩！多么有趣！我们也骑来试试看。他的那匹大马自然不让我们骑。小弟弟，你弯下腰来，让我骑！特！特！走快些！你没有气力了吗？我去换一匹马罢。”于是厨房里的竹帚夹在胯下又变成一匹马了。

从这个普遍的游戏中间，我们可以看出几个游戏和艺术的类似点。

一、象艺术一样，游戏把所欣赏的意象加以客观化，使它成为一个具体的情境。小孩子心里先印上一个骑马的意象，这个意象变成他的情趣的集中点（这就是欣赏）。情趣集中时意象大半孤立，所以本着单独观念实现于运动的普遍倾向，从心里外射出来，变成一个具体的情境（这就是创造），于是有骑马的游戏。骑马的意象原来是心镜从外物界所摄来的影子。在骑马时儿童仍然把这

个影子交还给外物界。不过这个影子在摄来时已顺着情感的需要而有所选择去取，在脑里打一个翻转之后，又经过一番意匠经营，所以不复是生糙的自然。一个人可以当马骑，一个竹帚也可以当马骑。换句话说，儿童的游戏不完全是模仿自然，它也带有几分创造性。他不仅作骑马的游戏，有时还拣一支粉笔或土块在地上画一个骑马的人。他在一个圆圈里画两点一直一横就成了一个面孔，在下面再安上两条线就成了两只腿。他原来看人物时只注意到这些最刺眼的运动的部分，他是一个印象派的作者。

二、象艺术一样，游戏是一种“想当然耳”的勾当。儿童在拿竹帚当马骑时，心里完全为骑马这个有趣的意象占住，丝毫不注意到他所骑的是竹帚而不是马。他聚精会神到极点，虽是在游戏而却不自觉是在游戏。本来是幻想的世界，却被他看成实在的世界了。他在幻想世界中仍然持着郑重其事的态度。全局尽管荒唐，而各部分却仍须合理。有两位小姊妹正在玩做买卖的把戏，她们的母亲从外面走进来向扮店主的姐姐亲了个嘴，扮顾客的妹妹便抗议说：“妈妈，你为什么同开店的人亲嘴？”从这个实例看，我们可以知道儿戏很类似写剧本或是写小说，在不近情理之中仍须不背乎情理，要有批评家所说的“诗的真实”。成人们往往嗤不郑重的事为儿戏，其实成人自己很少象儿童在游戏时那么郑重，那么专心，那么认真。

三、象艺术一样，游戏带有移情作用，把死板的宇宙看成活跃的生灵。我们成人把人和物的界线分得很清楚，把想象的和实在的分得很清楚。在儿童心中这种分别是很模糊的。他把物视同自己一样，以为它们也有生命，也能痛能痒。他拿竹帚当马骑时，你如果在竹帚上扯去一条竹枝，那就是在他的马身上扯去一根毛，在骂你一场之后，他还要向竹帚说几句温言好语。他看见星说是

天映眼，看见露说是花垂泪。这就是我们在前面说过的“宇宙的人情化”。人情化可以说是儿童所特有的体物的方法。人越老就越不能起移情作用，我和物的距离就日见其大，实在的和想象的隔阂就日见其深，于是这个世界也就越没有趣味了。

四、象艺术一样，游戏是在现实世界之外另造一个理想世界来安慰情感。骑竹马的小孩子一方面觉得骑马的有趣，一方面又苦于骑马的不可能，骑马的游戏是他弥补现实缺陷的一种方法。近代有许多学者说游戏起于精力的过剩，有力没处用，才去玩把戏。这话虽然未可尽信，却含有若干真理。人生来就好动，生而不能动，便是苦恼。疾病、老朽、幽囚都是人所最厌恶的，就是它们夺去动的可能。动愈自由即愈使人快意，所以人常厌恶有限而追求无限。现实界是有限制的，不能容人尽量自由活动。人不安于此，于是有种种苦闷厌倦。要消遣这种苦闷厌倦，人于是自架空中楼阁。苦闷起于人生对于“有限”的不满，幻想就是人生对于“无限”的寻求，游戏和文艺就是幻想的结果。它们的功用都在帮助人摆脱实在的世界的锁链，跳出到可能的世界中去避风息凉。人愈到闲散时愈觉单调生活不可耐，愈想在呆板平凡的世界中寻出一点出乎常轨的偶然的波浪，来排忧解难。所以游戏和艺术的需要在闲散时愈紧迫。就这个意义说，它们确实是一种“消遣”。

儿童在游戏时意造空中楼阁，大概都现出这几个特点。他们的想象力还没有受经验和理智束缚死，还能去来无碍。只要有一点实事实物触动他们的思路，他们立刻就生出一种意境，在一弹指间就把这种意境渲染成五光十彩。念头一动，随便什么事物都变成他们的玩具，你给他们一个世界，他们立刻就可以造出许多变化离奇的世界来交还你。他们就是艺术家。一般艺术家都是所

谓“大人者不失其赤子之心”。

艺术家虽然“不失其赤子之心”，但是他究竟是“大人”，有赤子所没有的老练和严肃。游戏究竟只是雏形的艺术而不就是艺术。它和艺术有三个重要的异点。

一、艺术都带有社会性，而游戏却不带社会性。儿童在游戏时只图自己高兴，并没有意思要拿游戏来博得旁观者的同情和赞赏。在表面看，这似乎是偏于唯我主义，但是这实在由于自我观念不发达。他们根本就没有把物和我分得很清楚，所以说不到求人同情于我的意思。艺术的创造则必有欣赏者。艺术家见到一种意境或是感到一种情趣，自得其乐还不甘心，他还要旁人也能见到这种意境，感到这种情趣。他固然不迎合社会心理去沽名钓誉，但是他是一个热情者，总不免希望世有知音同情。因此艺术不象克罗齐派美学家所说的，只达到“表现”就可以了事，它还要能“传达”。在原始时期，艺术的作者就是全民众，后来艺术家虽自成一阶级，他们的作品仍然是全民众的公有物。艺术好比一颗花，社会好比土壤，土壤比较肥沃，花也自然比较茂盛。艺术的风尚一半是作者造成的，一半也是社会造成的。

二、游戏没有社会性，只顾把所欣赏的意象“表现”出来；艺术有社会性，还要进一步把这种意象传达于天下后世，所以游戏不必有作品而艺术则必有作品。游戏只是逢场作戏，比如儿童堆砂为屋，还未堆成，即已推倒，既已尽兴，便无留恋。艺术家对于得意的作品常加意珍护，象慈母待婴儿一般。音乐家贝多芬常言生存是一大痛苦，如果他不是心中有未尽之蕴要谱于乐曲，他久已自杀。司马迁也是因为要做《史记》，所以隐忍受腐刑的羞辱。从这些实例看，可知艺术家对于艺术比一切都看重。他们自己知道珍贵美的形象，也希望旁人能同样地珍贵它。他自己见

到一种精灵，并且想使这种精灵在人间永存不朽。

三、艺术家既然要借作品“传达”他的情思给旁人，使旁人也能同赏共乐，便不能不研究“传达”所必需的技巧。他第一要研究他所借以传达的媒介，第二要研究应用这种媒介如何可以造成美形式出来。比如说做诗文，语言就是媒介。这种媒介要恰能传出情思，不可任意乱用。相传欧阳修《昼锦堂记》首两句本是“仕宦至将相，富贵归故乡”，送稿的使者已走过几百里路了，他还要打发人骑快马去添两个“而”字。文人用字不苟且，通常如此。儿童在游戏时对于所用的媒介决不这样谨慎选择。他戏骑马时遇着竹帚就用竹帚，遇着板凳就用板凳，反正这不过是一种代替意象的符号，只要他自己以为那是马就行了，至于旁人看见时是否也恰能想到马的意象，他却丝毫不介意。倘若画家意在马而画一个竹帚出来，谁人能了解他的原意呢？艺术的内容和形式都要恰能融合一气，这种融合就是美。

总而言之，艺术虽伏根于游戏本能，但是因为同时带有社会性，须留有作品传达情思于观者，不能不顾到媒介的选择和技巧的锻炼。它逐渐发达到现在，已经在游戏前面走得很远，令游戏望尘莫及了。

十空中楼阁

——创造的想象

艺术和游戏都是意造空中楼阁来慰情遣兴。现在我们来研究这种楼阁是如何建筑起来的，这就是说，看看诗人在做诗或是画家在作画时的心理活动到底象什么样。

为说话易于明了起见，我们最好拿一个艺术作品做实例来讲。本来各种艺术都可以供给这种实例，但是能拿真迹摆在我们面前的只有短诗。所以我们姑且选一首短诗，不过心里要记得其他艺术作品的道理也是一样。比如王渔洋所推许为唐人七绝“压卷”作的王昌龄的《长信怨》：

奉帚平明金殿开，暂将团扇共徘徊。玉颜不及寒鸦色，
犹带昭阳日影来。

大家都知道，这首诗的主人是班婕妤。她从失宠于汉成帝之后，谪居长信宫奉侍太后。昭阳殿是汉成帝和赵飞燕住的地方。这首诗是一个具体的艺术作品。王昌龄不曾留下记载来，告诉我们他作时心理历程如何，他也许并没有留意到这种问题。但是我们用心理学的帮助来从文字上分析，也可以想见大概。他作这首诗时

有哪些心理的活动呢？

一、他必定使用想象。

什么叫做想象呢？它就是在心里唤起意象。比如看到寒鸦，心中就印下一个寒鸦的影子，知道它象什么样，这种心镜从外物摄来的影子就是“意象”。意象在脑中留有痕迹，我眼睛看不见寒鸦时仍然可以想到寒鸦象什么样，甚至于你从来没有见过寒鸦，别人描写给你听，说它象什么样，你也可以凑合已有意象推知大概。这种回想或凑合以往意象的心理活动叫做“想象”。

想象有再现的，有创造的。一般的想象大半是再现的。原来从知觉得来的意象如此，回想起来的意象仍然是如此，比如我昨天看见一只鸦，今天回想它的形状，丝毫不用自己的意思去改变它，就是只用再现的想象。艺术作品不能不用再现的想象。比如这首诗里“奉帚”、“金殿”、“玉颜”、“寒鸦”、“日影”、“团扇”、“徘徊”等等，在独立时都只是再现的想象。

“团扇”一个意象尤其如此。班婕妤自己在《怨歌行》里已经用过秋天丢开的扇子自比，王昌龄不过是借用这个典故。诗做出来总须旁人能懂得，“懂得”这是能够唤起以往的经验来印证。用以往的经验来印证新经验大半凭借再现的想象。

但是只有再现的想象决不能创造艺术。艺术既是创造的，就要用创造的想象。创造的想象也并非从无中生有，它仍用已有意象，不过把它们加以新配合。王昌龄的《长信怨》精采全在后两句，这后两句就是用创造的想象做成的。个个人都见过“寒鸦”和“日影”，从来却没有人想到班婕妤的“怨”可以见于带昭阳日影的寒鸦。但是这话一经王昌龄说出，我们就觉得它实在是至情至理。从这个实例看，创造的定义就是：平常的旧材料之不平常的新综合。

王昌龄的题目是《长信怨》。“怨”字是一个抽象的字，他的诗却画出一个如在目前的具体的情境，不言怨而怨自见。艺术不同哲学，它最忌讳抽象。抽象的概念在艺术家的脑里都要先翻译成具体的意象，然后才表现于作品。具体的意象才能引起深切的情感。比如说“贫富不均”一句话入耳时只是一笔冷冰冰的总账，杜工部的“朱门酒肉臭，路有冻死骨”才是一幅惊心动魄的图画。思想家往往不是艺术家，就因为不能把抽象的概念翻译为具体的意象。

从理智方面看，创造的想象可以分析为两种心理作用：一是分想作用，一是联想作用。

我们所有的意象都不是独立的，都是嵌在整个经验里面的，都是和许多其他意象固结在一起的。比如我昨天在树林里看见一只鸦，同时还看见许多其他事物，如树林、天空、行人等等。如果这些记忆都全盘复现于意识，我就无法单提鸦的意象来应用。好比你只要用一根丝，它裹在一团丝里，要单抽出它而其他的丝也连带地抽出来一样。“分想作用”就是把某一个意象(比如说鸦)和与它相关的许多意象分开而单提出它来。这种分想作用是选择的基础。许多人不能创造艺术就因为没有这副本领。他们常常说：“一部十七史从何处说起？”他们一想到某一个意象，其余许多平时虽有关系而与本题却不相干的意象都一齐涌上心头来，叫他们无法脱圈。小孩子读死书，往往要从头背诵到尾，才想起一篇文章中某一句话来，也就是吃不能“分想”的苦。

有分想作用而后有选择，只是选择有时就已经是创造。雕刻家在一块顽石中雕出一座爱神来，画家在一片荒林中描出一幅风景画来，都是在混乱的情境中把用得着的成分单提出来，把用不着的成分丢开，来造成一个完美的形象。诗有时也只要有分想作

用就可以作成。例如“采菊东篱下，悠然见南山”，“寒波澹澹起，白鸟悠悠下”，“风吹草低见牛羊”诸名句都是从混乱的自然中划出美的意象来，全无机杼的痕迹。

不过创造大半是旧意象的新综合，综合大半借“联想作用”。我们在上文谈美感与联想时已经说过错乱的联想妨碍美感的道理，但是我们却保留过一条重要的原则：“联想是知觉和想象的基础。艺术不能离开知觉和想象，就不能离开联想。”现在我们可以详论这番话的意义了。

我们曾经把联想分为“接近”和“类似”两类。比如这首诗里所用的“团扇”这个意象，在班婕妤自己第一次用它时，是起于类似联想，因为她见到自己色衰失宠类似秋天的弃扇；在王昌龄用它时则起于接近联想，因为他读过班婕妤的《怨歌行》，提起班婕妤就因经验接近而想到团扇的典故。不过他自然也可以想到她和团扇的类似。

“怀古”、“忆旧”的作品大半起于接近联想，例如看到赤壁就想起曹操和苏东坡，看到遗衣挂壁就想到已故的妻子。类似联想在艺术上尤其重要。《诗经》中“比”、“兴”两体都是根据类似联想。比如《关关雎鸠》章就是拿雎鸠的挚爱比夫妇的情谊。《长信怨》里的“玉颜”在现在已成滥调，但是第一次用这两个字的人却费了一番想象。“玉”和“颜”本来是风马牛不相及，只因为在色泽肤理上相类似，就嵌合在一起了。语言文字的引申义大半都是这样起来的。例如“云破月来花弄影”一句词中三个动词都是起于类似联想的引申义。

因为类似联想的结果，物固然可以变成人，人也可变成物。物变成人通常叫做“拟人”。《长信怨》的“寒鸦”是实例。鸦是否能寒，我们不能直接感觉到，我们觉得它寒，便是设身处地

地想。不但如此，寒鸦在这里是班婕妤所羡慕而又妒忌的受恩宠者，它也许是隐喻赵飞燕。一切移情作用都起类似联想，都是“拟人”的实例。例如“感时花溅泪，恨别鸟惊心”和“水是眼波横，山是眉峰聚”一类的诗句都是以物拟人。

人变成物通常叫做“托物”。班婕妤自比“团扇”，就是托物的实例。“托物”者大半不愿直言心事，故婉转以隐语出之。曹子建被迫于乃兄，在走七步路的时间中做成一首诗说：

煮豆燃豆其，豆在釜中泣，本是同根生，相煎何太急！

清朝有一位诗人不敢直骂爱新觉罗氏以胡人夺了明朝的江山，乃在咏《紫牡丹》诗里寄意说：

夺朱非正色，异种亦称王。

这都是托物的实例。最普通的托物是“寓言”，寓言大半拿动植物的故事来隐射人类的是非善恶。托物是中国文人最喜欢的玩艺儿。庄周、屈原首开端倪。但是后世注疏家对于古人诗文往往穿凿附会太过，黄山谷说得好：

彼喜穿凿者弃其大旨，取其发兴，于所遇林泉人物草木鱼虫，以为物物皆有所托，如世间商度隐语者，则诗委地矣！

“拟人”和“托物”都属于象征。所谓“象征”，就是以甲为乙的符号。甲可以做乙的符号，大半起于类似联想。象征最大的用处就是以具体的事物来代替抽象的概念。我们在上文说过，

艺术最怕抽象和空泛，象征就是免除抽象和空泛的无二法门。象征的定义可以说是：“寓理于象”。梅圣俞《续金针诗格》里有一段话很可以发挥这个定义：

诗有内外意，内意欲尽其理，外意欲尽其象。内外意含蓄，方入诗格。

上面诗里的“昭阳日影”便是象征皇帝的恩宠。“皇帝的恩宠”是“内意”，是“理”，是一个空泛的抽象概念，所以王昌龄拿“昭阳日影”这个具体的意象来代替它“昭阳日影”便是“象”，便是“外意”。不过这种象征是若隐若现的。诗人用“昭阳日影”时，原来因为“皇帝的恩宠”一类的字样不足以尽其意蕴，如果我们一定要把它明白指为“皇帝的恩宠”的象征，这又未免剪云为裳，以迹象绳玄渺了。诗有可以解说出来的地方，也有不可以解说出来的地方。不可以言传的全赖读者意会。在微妙的境界我们尤其不可拘虚绳墨。

十一 “超以象外，得其环中”

——创造与情感

二、诗人于想象之外又必有情感。

分想作用和联想作用只能解释某意象的发生如何可能，不能解释作者在许多可能的意象之中何以独抉择该意象。再就上文所引的王昌龄的《长信怨》来说，长信宫四围的事物甚多，他何以单择寒鸦？和寒鸦可发生联想的事物甚多，他何以单择昭阳日影？联想并不是偶然的，有几条路可走时而联想只走某一条路，这就由于情感的阴驱潜率。在长信宫四围的许多事物之中只有带昭阳日影的寒鸦可以和弃妇的情怀相照映，只有它可以显出一种“怨”的情境。在艺术作品中人情和物理要融成一气，才能产生一个完整的境界。

这个道理可以再用一个实例来说明，比如王昌龄的《闺怨》：

闺中少妇不知愁，春日凝妆上翠楼，
忽见陌头杨柳色，
悔教夫婿觅封侯！

杨柳本来可以引起无数的联想，桓温因杨柳而想到“树犹如此，人何以堪！”萧道成因杨柳而想起“此柳风流可爱，似张绪当

年！”韩君平因杨柳而想起“昔日青青今在否”的章台妓女，何以这首诗的主人独懊悔当初劝丈夫出去谋官呢？因为“夫婿”的意象对于“春日凝妆上翠楼”的闺中少妇是一种受情感饱和的意象，而杨柳的浓绿又最易惹起春意，所以经它一触动，“夫婿”的意象就立刻浮上她的心头了。情感是生生不息的，意象也是生生不息的。换一种情感就是换一种意象，换一种意象就是换一种境界。即景可以生情，因情也可以生景。所以诗是做不尽的。有人说，风花雪月等等都已经被前人说滥了，所有的诗都被前人做尽了，诗是没有未来的了。这般人不但不知诗为何物，也不知生命为何物。诗是生命的表现。生命象柏格森所说的，时时在变化中即时时在创造中。说诗已经做穷了，就不啻说生命已到了末日。

王昌龄既不是班婕妤，又不是“闺中少妇”，何以能感到她们的情感呢？这又要回到“子非鱼，安知鱼之乐”的老问题了。诗人和艺术家都有“设身处地”和“体物入微”的本领。他们在描写一个人时，就要钻进那个人的心孔，在霎时间就要变成那个人，亲自享受他的生命，领略他的情感。所以我们读他们的作品时，觉得它深中情理。在这种心灵感通中我们可以见出宇宙生命的联贯。诗人和艺术家的心就是一个小宇宙。

一般批评家常欢喜把文艺作品分为“主观的”和“客观的”两类，以为写自己经验的作品是主观的，写旁人的作品是客观的。这种分别其实非常肤浅。凡是主观的作品都必同时是客观的，凡是客观的作品亦必同时是主观的。比如说班婕妤的《怨歌行》：

新裂齐纨素，皎洁如霜雪，裁为合欢扇，团团似明月。
出入君怀袖，动摇随风发。常恐秋节至，凉飙夺炎热，弃捐
筐筥中，恩情中道绝。

她拿团扇自喻，可以说是主观的文学。但是班婕妤在做这首诗时就不能同时在怨的情感中过活，她须暂时跳开切身的情境，看看它象什么样子，才能发现它象团扇。这就是说，她在做《怨歌行》时须退处客观的地位，把自己的遭遇当作一幅画来看。在这一刹那中，她就已经由弃妇变而为歌咏弃妇的诗人了，就已经在实际人生和艺术之中辟出一种距离来了。

再比如说王昌龄的《长信怨》。他以一位唐朝的男子来写一位汉朝的女子，他的诗可以说是客观的文学。但是他在做这首诗时一定要设身处地地想象班婕妤谪居长信宫的情况如何。象班婕妤自己一样，他也是拿弃妇的遭遇当作一幅画来欣赏。在想象到聚精会神时，他达到我们在前面所说的物我同一的境界，霎时之间，他的心境就变成班婕妤的心境了，他已经由客观的观赏者变而为主观的享受者了。总之，主观的艺术家在创造时也要能“超以象外”，客观的艺术家在创造时也要能“得其环中”，象司空图所说的。

文艺作品都必具有完整性。它是旧经验的新综合，它的精采就全在这综合上面见出。在未综合之前，意象是散漫零乱的；在既综合之后，意象是谐和整一的。这种综合的原动力就是情感。凡是文艺作品都不能拆开来看，说某一笔平凡，某一句警辟，因为完整的全体中各部分都是相依为命的。人的美往往在眼睛上现出，但是也要全体健旺，眼中精神才饱满，不能把眼睛单拆开来，说这是造化的“警句”。严沧浪说过：“汉魏古诗，气象混沌，难以句摘；晋以还始有佳句。”这话本是见道语而实际上又不尽然。晋以还始有佳句，但是晋以还的好诗象任何时代的好诗一样，仍然“难以句摘”。比如《长信怨》的头两句：“奉帚平

明金殿开，暂将团扇共徘徊”，拆开来单看，本很平凡。但是如果这两句所描写的荣华冷落的情境，便显不出后两句的精彩。功夫虽从点睛见出，却从画龙做起。凡是欣赏或创造文艺作品，都要先注意到总印象，不可离开总印象而细论枝节。比如古诗《江南》：

江南可采莲，莲叶何田田！鱼戏莲叶间，鱼戏莲叶东，
鱼戏莲叶南，鱼戏莲叶西，鱼戏莲叶北。

单看起来，每句都无特色，合看起来，全篇却是一幅极幽美的意境。这不仅是汉魏古诗是如此，晋以后的作品如陈子昂的《登幽州台》：

前不见古人，后不见来者，念天地之悠悠，独怆然而涕下。

也是要在总印象上玩味，决不能字斟句酌。晋以后的诗和晋以后的词大半都是细节胜于总印象，聪明气和斧凿痕迹都露在外面，这的确是艺术的衰落现象。

情感是综合的要素，许多本来不相关的意象如果在情感上能调协，便可形成完整的有机体，比如李太白的《长相思》收尾两句说：

相思黄叶落，白露点青苔。

钱起的《湘灵鼓瑟》收尾两句说：

曲终人不见，江上数峰青。

温飞卿的《菩萨蛮》前阙说：

水晶帘里颇黎枕，暖香惹梦鸳鸯锦。江上柳如烟，雁飞残月天。

秦少游的《踏莎行》前阙说：

雾失楼台，月迷津渡，桃源望断无寻处。可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮。

这里加圈的字句所传出的意象都是物景，而这些诗词全体原来都是着重人事。我们仔细玩味这些诗词时，并不觉得人事之中猛然插入物景为不伦不类，反而觉得它们天生成的联络在一起，互相烘托，益见其美。这就由于它们在感情上是谐和的。单拿“曲终人不见，江上数峰青”两句诗来说，曲终人杳虽然与江上峰青绝不相干，但是这两个意象都可以传出一种凄清冷静的情感，所以它们可以调和。如果只说“曲终人不见”而无“江上数峰青”，或是只说“江上数峰青”而无“曲终人不见”，意味便索然了。从这个例子看，我们可以见出创造如何是平常的意象的不平常的综合，诗如何要论总印象，以及情感如何使意象整一种种道理了。

因为有情感的综合，原来似散漫的意象可以变成不散漫，原来似重复的意象也可以变成不重复。《诗经》里面的诗大半每篇

都有数章，而数章所说的话往往无大差别。例如《王风·黍离》：

彼黍离离，彼稷之苗。行迈靡靡，中心摇摇。知我者谓我心忧，不知我者谓我何求！悠悠苍天，此何人哉？

彼黍离离，彼稷之穗。行迈靡靡，中心如醉。知我者谓我心忧，不知我者谓我何求！悠悠苍天，此何人哉？

彼黍离离，彼稷之实。行迈靡靡，中心如噎。知我者谓我心忧，不知我者谓我何求！悠悠苍天，此何人哉？

这三章诗每章都只更换两三个字，只有“苗”、“穗”、“实”三字指示时间的变迁，其余“醉”、“噎”两字只是为压韵而更换的；在意义上并不十分必要。三章诗合在一块不过是说：“我一年四季心里都在忧愁。”诗人何必把它说一遍又说一遍呢？因为情感原是往复低徊、缠绵不尽的。这三章诗在意义上确似重复而在情感上则不重复。

总之，艺术的任务是在创造意象，但是这种意象必定是受情感饱和的。情感或出于己，或出于人，诗人对于出于己者须跳出来视察，对于出于人者须钻进去体验。情感最易感通，所以“诗可以群”。

十二 “从心所欲，不逾矩”

——创造与格律

三、在艺术方面，受情感饱和的意象是嵌在一种格律里面的。

我们再拿王昌龄的《长信怨》来说，在上文我们已经从想象和情感两个观点研究过它，话虽然已经说得不少，但是如果到此为止，我们就不免抹煞了这首诗的一个极重要的成分。《长信怨》不仅是一种受情感饱和的意象，而这个意象又是嵌在调声压韵的“七绝”体里面的。“七绝”是一种格律。《长信怨》的意象是王昌龄的特创，这种格律却不是他的特创。他以前有许多诗人用它，他以后也有许多诗人用它。它是诗人们父传子、子传孙的一套家当。其他如五古、七古、五律、七律以及词的谱调等等也都是如此。

格律的起源都是归纳的，格律的应用都是演绎的。它本来是自然律，后来才变为规范律。

专就诗来说，我们来看格律如何本来是自然的。

诗和散文不同。散文叙事说理，事理是直捷了当、一往无余的，所以它忌讳纡回往复，贵能直率流畅。诗遣兴表情，兴与情都是低徊往复、缠绵不尽的，所以它忌讳直率，贵有一唱三叹之

音，使情溢于辞。粗略地说，散文大半用叙述语气，诗大半用惊叹语气。

拿一个实例来说，比如看见一位年轻的姑娘，你如果把这段经验当作“事”来叙，你只须说：“我看见一位年轻姑娘”；如果把它当作“理”来说，你只须说：“她年纪轻所以漂亮。”事既叙过了，理既说明了，你就不必再说什么，听者就可以完全明白你的意思。但是如果你一见就爱了她，你只说“我爱她”还不能了事，因为这句话只是叙述一桩事而不是传达一种情感，你是否真心爱她，旁人在这句话本身中还无从见出。如果你真心爱她，你此刻念她，过些时候还是念她。你的情感来而复去，去而复来。它是一个最不爽快的搅扰者。这种缠绵不尽的神情就要一种缠绵不尽的音节才表现得出来。这个道理随便拿一首恋爱诗来看就会明白。比如古诗《华山畿》：

奈何许！天下人何限？慊慊只为汝！

这本来是一首极简短的诗，不是讲音节的好例，但是在这极短的篇幅中我们已经可以领略到一种缠绵不尽的情感，就因为它的音节虽短促而却不直率。它的起句用“许”字落脚，第二句虽然用一个和“许”字不协韵的“限”字，末句却仍回到和“许”字协韵的“汝”字落脚。这种音节是往而复返的。（由“许”到“限”是往，由“限”到“汝”是返。）它所以往而复返者，就因为情感也是往而复返的。这种道理在较长的诗里更易见出，你把《诗经》中《卷耳》或是上文所引过的《黍离》玩味一番，就可以明白。

韵只是音节中一个成分。音节除韵以外，在章句长短和平仄

交错中也可以见出。章句长短和平仄交错的存在理由也和韵一样，都是顺着情感的自然需要。分析到究竟，情感是心感于物的激动，和脉搏、呼吸诸生理机能都密切相关。这些生理机能的节奏都是抑扬相间，往而复返，长短轻重成规律的。情感的节奏见于脉搏、呼吸的节奏，脉搏、呼吸的节奏影响语言的节奏。诗本来就是一种语言，所以它的节奏也随情感的节奏于往复中见规律。

最初的诗人都无意于规律而自合于规律，后人研究他们的作品，才把潜在的规律寻绎出来。这种规律起初都只是一种总结账，一种统计，例如“诗大半用韵”，“某字大半与某字协韵”，“章句长短大半有规律”，“平声和仄声的交错次第大半如此如此”之类。这本来是一种自然律。后来做诗的人看见前人做法如此，也就如法炮制。从前诗人多用五言或七言，他们于是也用五言或七言；从前诗人五言起句用仄仄平平仄，次句往往用平平仄仄平，于是他们调声也用同样的次第。这样一来，自然律就变成规范律了。诗的声韵如此，其他艺术的格律也是如此，都是把前规看成定例。

艺术上的通行的作法是否可以定成格律，以便后人如法炮制呢？

这是一个很难的问题，绝对的肯定答复和绝对的否定答复都不免有流弊。从历史看，艺术的前规大半是先由自然律变而为规范律，再由规范律变而为死板的形式。一种作风在初盛时，自身大半都有不可磨灭的优点。后来闻风响应者得其形似而失其精神，有如东施学西施捧心，在彼为美者在此反适增其丑。流弊渐深，反动随起，于是文艺上有所谓“革命运动”。文艺革命的首领本来要把文艺从格律中解放出来，但是他们的闻风响应者又把

他们的主张定为新格律。这种新格律后来又因经形式化而引起反动。一波未平，一波又起。一部艺术史全是这些推陈翻新、翻新为陈的轨迹。王静安在《人间词话》里所以说：

四言敝而有《楚辞》，《楚辞》敝而有五言，五言敝而有七言，古诗敝而有律绝，律绝敝而有词。盖文体通行既久，染指遂多，自成习套，豪杰之士亦难于其中自出新意，故遁而作他体以自解脱。一切文体所以始盛终衰者皆由于此。

在西方文艺中，古典主义、浪漫主义、写实主义和象征主义相代谢的痕迹也是如此。各派有各派的格律，各派的格律都有因成习套而“敝”的时候。

格律既可“敝”，又何取乎格律呢？格律都有形式化的倾向，形式化的格律都有束缚艺术的倾向。我们知道这个道理，就应该知道提倡要格律的危险。但是提倡不要格律也是一桩很危险的事。我们固然应该记得格律可以变为死板的形式，但是我们也不要忘记第一流艺术家大半都是从格律中做出来的。比如陶渊明的五古，李太白的七古，王摩诘的五律以及温飞卿、周美成诸人所用的词调，都不是出自作者心裁。

提倡格律和提倡不要格律都有危险，这岂不是一个矛盾么？这并不是矛盾。创造不能无格律，但是只做到遵守格律的地步也决不足与言创造。我们现在把这个道理解剖出来。

诗和其他艺术都是情感的流露。情感是心理中极原始的一种要素。人在理智未发达之前先已有情感；在理智既发达之后，情感仍然是理智的驱遣者。情感是心感于物所起的激动，其中有许多人所共同的成分，也有某个人特有的成分。这就是说，情感一方

面有群性，一方面也有个性，群性是得诸遗传的，是永恒的，不易变化的；个性是成于环境的，是随环境而变化的。所谓“心感于物”，就是以得诸遗传的本能的倾向对付随人而异、随时而异的环境。环境随人随时而异，所以人类的情感时时在变化；遗传的倾向为多数人所共同，所以情感在变化之中有不变化者存在。

这个心理学的结论与本题有什么关系呢？艺术是情感的返照，它也有群性和个性的分别，它在变化之中也要有不变化者存在。比如单拿诗来说，四言、五言、七言、古、律、绝、词的交替是变化，而音节的需要则为变化中的不变化者。变化就是创造，不变化就是因袭。把不变化者归纳成为原则，就是自然律。这种自然律可以用为规范律，因为它本来是人类共同的情感的需要。但是只有群性而无个性，只有整齐而无变化，只有因袭而无创造，也就不能产生艺术。末流忘记这个道理，所以往往把格律变成死板的形式。

格律在经过形式化之后往往使人受拘束，这是事实，但是这决不是格律本身的罪过，我们不能因噎废食。格律不能束缚天才，也不能把庸手提拔到艺术家的地位。如果真是诗人，格律会受他奴使；如果不是诗人，有格律他的诗固然腐滥，无格律它也还是腐滥。

古今大艺术家大半都从格律入手。艺术须寓整齐于变化。一味齐整，如钟摆摇动声，固然是单调；一味变化，如市场嘈杂声，也还是单调。由整齐到变化易，由变化到整齐难。从整齐入手，创造的本能和特别情境的需要会使作者在整齐之中求变化以避免单调。从变化入手，则变化之上不能再有变化，本来是求新奇而结果却仍还于单调。

古今大艺术家大半后来都做到脱化格律的境界。他们都从束

缚中挣扎得自由，从整齐中酝酿出变化。格律是死方法，全赖人能活用。善用格律者好比打网球，打到娴熟时虽无心于球规而自合于球规，在不识球规者看，球手好象纵横如意，略无牵就规范的痕迹；在识球规者看，他却处处循规蹈矩。姜白石说得好：“文以文而工，不以文而妙。”工在格律而妙则在神髓风骨。

孔夫子自道修养经验说：“七十而从心所欲，不逾矩。”这是道德家的极境，也是艺术家的极境。“从心所欲，不逾矩”，艺术的创造活动尽于这七个字了。“从心所欲”者往往“逾矩”，“不逾矩”者又往往不能“从心所欲”。凡是艺术家都要能打破这个矛盾。孔夫子到快要死的时候才做到这种境界，可见循格律而能脱化格律，大非易事了。

十三 “不似则失其所以为诗， 似则失其所以为我”

——创造与模仿

创造与格律的问题之外，还有一个和它密切相关的问题，就是创造与模仿。因袭格律本来就已经是一种模仿，不过艺术上的模仿并不限于格律，最重要的是技巧。

技巧可以分为两项说，一项是关于传达的方法，一项是关于媒介的知识。

先说传达的方法。我们在上文见过，凡是创造之中都有欣赏，但是创造却不仅是欣赏。创造和欣赏都要见到一种意境。欣赏见到意境就止步，创造却要再进一步，把这种意境外射到具体的作品上去。见到一种意境是一件事，把这种意境传达出来让旁人领略又是一件事。

比如我此刻想象到一个很美的夜景，其中园亭、花木、湖山、风月，件件都了然于心，可是我不能把它画出来。我何以不能把它画出来呢？因为我不能动手，不能象支配筋肉一样任意活动。我如果勉强动手，我所画出来的全不象我所想出来的，我本来要画一条直线，画出来的线却是七弯八扭，我的手不能听我的心指

使。穷究到底，艺术的创造不过是手能从心，不过是能任所欣赏的意象支配筋肉的活动，使筋肉所变的动作恰能把意象画在纸上或是刻在石上。

这种筋肉活动不是天生自在的，它须费一番功夫才学得来。我想到一只虎不能画出一只虎来，但是我想到“虎”字却能信手写一个“虎”字出来。我写“虎”字毫不费事，但是不识字的农夫看我写“虎”字，正犹如我看画家画虎一样可惊羨。一只虎和一个“虎”字在心中时都不过是一种意象，何以“虎”字的意象能供我的手腕作写“虎”字的活动，而虎的意象却不能使我的手腕作画虎的活动呢？这个分别全在有练习与没有练习。我练习过写字，却没有练习过作画。我的手腕筋肉只有写“虎”字的习惯，没有画虎的习惯。筋肉活动成了习惯以后就非常纯熟，可以从心所欲，意到笔随；但是在最初养成这种习惯时，好比小孩子学走路，大人初学游水，都要跌几交或是喝几次水，才可以学会。

各种艺术都各有它的特殊的筋肉的技巧。例如写字、作画、弹琴等等要有手腕筋肉的技巧，唱歌、吹箫要有喉舌唇齿诸筋肉的技巧，跳舞要有全身筋肉的技巧（严格地说，各种艺术都要有全身筋肉的技巧）。要想学一门艺术，就要先学它的特殊的筋肉的技巧。

学一门艺术的特殊的筋肉技巧，要用什么方法呢？起初都要模仿。“模仿”和“学习”本来不是两件事。姑且拿写字做例来说。小儿学写字，最初是描红，其次是写印本，再其次是临帖。这些方法都是借旁人所写的字做榜样，逐渐养成手腕筋肉的习惯。但是就我自己的经验来说，学写字最得益的方法是站在书家的身旁，看他如何提笔，如何运用手腕，如何使全身筋肉力量贯注在手腕上。他的筋肉习惯已养成了，在实地观察他的筋肉如何动作

时，我可以讨一点诀窍来，免得自己去暗中摸索，尤其重要的是免得自己养成不良的筋肉习惯。

推广一点说，一切艺术上的模仿都可以作如是观。比如说作诗作文，似乎没有什么筋肉的技巧，其实也是一理。诗文都要有情感和思想。情感都见于筋肉的活动，我们在前面已经说过。思想离不开语言，语言离不开喉舌的动作。比如想到“虎”字时，喉舌间都不免起若干说出“虎”字的筋肉动作。这是行为派心理学的创见，现在已逐渐为一般心理学家所公认。诗人和文人常欢喜说“思路”，所谓“思路”并无若何玄妙，也不过是筋肉活动所走的特殊方向而已。

诗文上的筋肉活动是否可以模仿呢？它也并不是例外。中国诗人和文人向来着重“气”字，我们现在来把这个“气”字研究一番，就可以知道模仿筋肉活动的道理。曾国藩在《家训》里说过一段话，很可以值得我们注意：

凡作诗最宜讲究声调，须熟读古人佳篇，先之以高声朗诵，以昌其气；继之以密咏恬吟，以玩其味。二者并进，使古人之声调拂拂然若与我喉舌相习，则下笔时必有句调奔赴腕下，诗成自读之，亦自觉琅琅可诵，引出一种兴会来。

从这段话看，可知“气”与声调有关，而声调又与喉舌运动有关。韩昌黎也说过：“气盛则言之短长与声之高下皆宜。”声本于气，所以想得古人之气，不得不求之于声。求之于声，即不能不朗诵。朱晦庵曾经说过：“韩昌黎、苏明允作文，敝一生之精力，皆从古人声响学。”所以从前古文家教人作文最重朗诵。

姚姬传与陈硕士书说：“大抵学古文者，必须放声疾读，又

缓读，只久之自悟。若但能默看，即终身作外行也。”朗诵既久，则古人之声就可以在我的喉舌筋肉上留下痕迹，“拂拂然若与我的喉舌相习”，到我自己下笔时，喉舌也自然顺这个痕迹而活动，所谓“必有句调奔赴腕下”。要看自己的诗文的气是否顺畅，也要吟哦才行，因为吟哦时喉舌间所习得的习惯动作就可以再现出来。从此可知从前人所谓“气”也就是一种筋肉技巧了。

关于传达的技巧大要如此，现在再讲关于媒介的知识。

什么叫做“媒介”？它就是艺术传达所用的工具。比如颜色、线形是图画的媒介，金石是雕刻的媒介，文字语言是文学的媒介。艺术家对于他所用的媒介也要有一番研究。比如达·芬奇的《最后的晚餐》是文艺复兴时代最大的杰作。但是他的原迹是用一种不耐潮湿的油彩画在一个易受潮湿的墙壁上，所以没过多少时候就剥落消失去了。这就是对于媒介欠研究。再比如建筑，它的媒介是泥石，它要把泥石砌成一个美的形象。建筑家都要有几何学和力学的知识，才能运用泥石；他还要明白他的媒介对于观者所生的影响，才不至于乱用材料。希腊建筑家往往把石柱的腰部雕得比上下都粗壮些，但是看起来它的粗细却和上下一律，因为腰部是受压时最易折断的地方，容易引起它比上下较细弱的错觉，把腰部雕粗些，才可以弥补这种错觉。

在各门艺术之中都有如此等类的关于媒介的专门知识，文学方面尤其显著。诗文都以语言文字为媒介。做诗文的人一要懂得字义，二要懂得字音，三要懂得字句的排列法，四要懂得某字某句的音义对于读者所生的影响。这四样都是专门的学问。前人对于这些学问已逐渐蓄积起许多经验和成绩，而不是任何人只手空拳、毫无凭借地在一生之内所可得到的。自己既不能件件去发明，就不得不利用前人的经验和成绩。文学家对于语言文字是如此，

一切其他艺术家对于他的特殊的媒介也莫不然。各种艺术都同时是一种学问，都有无数年代所积成的技巧。学一门艺术，就要学该门艺术所特有的学问和技巧。这种学习就是利用过去经验，就是吸收已有文化，也就是模仿的一端。

古今大艺术家在少年时所做的功夫大半都偏在模仿。米开朗琪罗费过半生的功夫研究希腊罗马的雕刻，莎士比亚也费过半生的功夫模仿和改作前人的剧本，这是最显著的例。中国诗人中最不象用过功夫的莫过于李太白，但是他的集中摹拟古人的作品极多，只略看看他的诗题就可以见出。杜工部说过：“李侯有佳句，往往似阴铿”，他自己也说过：“解道长江静如练，令人长忆谢玄晖。”他对于过去诗人的关系可以想见了。

艺术家从模仿入手，正如小儿学语言，打网球者学姿势，跳舞者学步法一样，并没有什么玄妙，也并没有什么荒唐。不过这步功夫只是创造的始基。没有做到这步功夫和做到这步功夫就止步，都不足以言创造。我们在前面说过，创造是旧经验的新综合。旧经验大半得诸模仿，新综合则必自出心裁。

象格律一样，模仿也有流弊，但是这也不是模仿本身的罪过。从前学者有人提倡模仿，也有人唾骂模仿，往往都各有各的道理，其实并不冲突。顾亭林的《日知录》里有一条说：

诗文之所以代变，有不得不然者。一代之文，沿袭已久，不容人人皆道此语。今且千数百年矣，而犹取古人之陈言一一而模仿之，以是为诗可乎？故不似则失其所以为诗，似则失其所以为我。

这是一段极有意味的话，但是他的结论是突如其来的。“不

似则失其所以为诗”一句和上文所举的理由恰相反。他一方面见到模仿古人不足以为诗，一方面又见到不似古人则失其所以为诗。这不是一个矛盾么？

这其实并不是矛盾。诗和其他艺术一样，须从模仿入手，所以不能不似古人，不似则失其所以为诗；但是它须归于创造，所以又不能全似古人，全似古人则失其所以为我。创造不能无模仿，但是只有模仿也不能算是创造。

凡是艺术家都须有一半是诗人，一半是匠人。他要有诗人的妙悟，要有匠人的手腕，只有匠人的手腕而没有诗人的妙悟，固不能有创作；只有诗人的妙悟而没有匠人的手腕，即创作亦难尽善尽美。妙悟来自性灵，手腕则可得于模仿。匠人虽比诗人身分低，但亦绝不可少。青年作家往往忽略这一点。

十四 “读书破万卷， 下笔如有神”

——天才与灵感

知道格律和模仿对于创造的关系，我们就可以知道天才和人力的关系了。

生来死去的人何只恒河沙数？真正的大诗人和大艺术家是在一口气里就可以数得完的。何以同是人，有的能创造，有的不能创造呢？在一般人看，这全是由于天才的厚薄。他们以为艺术全是天才的表现，于是天才成为懒人的借口。聪明人说，我有天才，有天才何事不可为？用不着去下功夫。迟钝人说，我没有艺术的天才，就是下功夫也无益。于是艺术方面就无学问可谈了。

“天才”究竟是怎么一回事呢？

它自然有一部分得诸遗传。有许多学者常欢喜替大创造家和大发明家理家谱，说莫扎特有几代祖宗会音乐，达尔文的祖父也是生物学家，曹操一家出了几个诗人。这种证据固然有相当的价值，但是它决不能完全解释天才。同父母的兄弟贤愚往往相差很远。曹操的祖宗有什么大成就呢？曹操的后裔又有什么大成就呢？

天才自然也有一部分成于环境。假令莫扎特生在音阶简单、乐器拙陋的蒙昧民族中，也决不能作出许多复音的交响曲。“社会的遗产”是不可蔑视的。文艺批评家常欢喜说，伟大的人物都是他们的时代的骄子，艺术是时代和环境的产品。这话也有不尽然。同是一个时代而成就却往往不同。英国在产生莎士比亚的时代和西班牙是一般隆盛，而当时西班牙并没有产生伟大的作者。伟大的时代不一定能产生伟大的艺术。美国的独立，法国的大革命在近代都是极重大的事件，而当时艺术却卑不足高论。伟大的艺术也不必要有伟大的时代做背景，席勒和歌德的时代，德国还是一个没有统一的纷乱的国家。

我承认遗传和环境的影响非常重大，但是我相信它们都不能完全解释天才。在固定的遗传和环境之下，个人还有努力的余地。遗传和环境对于人只是一个机会，一种本钱，至于能否利用这个机会，能否拿这笔本钱去做出生意来，则所谓“神而明之，存乎其人”。有些人天资颇高而成就则平凡，他们好比有大本钱而没有做出大生意；也有些人天资并不特异而成就则斐然可观，他们好比拿小本钱而做出大生意。这中间的差别就在努力与不努力了。牛顿可以说是科学家中一个天才了，他常常说：“天才只是长久的耐苦。”这话虽似稍嫌过火，却含有很深的真理。只有死功夫固然不尽能发明或创造，但是能发明创造者却大半是下过死功夫来的。哲学中的康德、科学中的牛顿、雕刻图画中的米开朗琪罗、音乐中的贝多芬、书法中的王羲之、诗中的杜工部，这些实例已经够证明人力的重要，又何必多举呢？

最容易显出天才的地方是灵感。我们只须就灵感研究一番，就可以见出天才的完成不可无人力了。

杜工部尝自道经验说：“读书破万卷，下笔如有神。”所谓

“灵感”就是杜工部所说的“神”，“读书破万卷”是功夫，“下笔如有神”是灵感。据杜工部的经验看，灵感是从功夫出来的。如果我们借心理学的帮助来分析灵感，也可以得到同样的结论。

灵感有三个特征：

一、它是突如其来的，出于作者自己意料之外的。根据灵感的作品大半来得极快。从表面看，我们寻不出预备的痕迹。作者丝毫不费心血，意象涌上心头时，他只要信笔疾书。有时作品已经创造成功了，他自己才知道无意中又成了一件作品。歌德著《少年维特之烦恼》的经过，便是如此。据他自己说，他有一天听到一位少年失恋自杀的消息，突然间仿佛见到一道光在眼前闪过，立刻就想出全书的框架。他费两个星期的工夫一口气把它写成。在复看原稿时，他自己很惊讶，没有费力就写成一本书，告诉人说：“这部小册子好象是一个患睡行症者在梦中作成的。”

二、它是不由自主的，有时苦心搜索而不能得的偶然在无意之中涌上心头。希望它来时它偏不来，不希望它来时它却蓦然出现。法国音乐家柏辽兹有一次替一首诗作乐谱，全诗都谱成了，只有收尾一句（“可怜的兵士，我终于要再见法兰西！”）无法可谱。他再三思索，不能想出一段乐调来传达这句诗的情思，终于把它搁起。两年之后，他到罗马去玩，失足落水，爬起来时口里所唱的乐调，恰是两年前所再三思索而不能得的。

三、它也是突如其去的，练习作诗文的人大半都知道“败兴”的味道。“兴”也就是灵感。诗文和一切艺术一样都宜于乘兴会来时下手。兴会一来，思致自然滔滔不绝。没有兴会时写一句极平常的话倒比写什么还难。兴会来时最忌外扰。本来文思正在源源而来，外面狗叫一声，或是墨水猛然打倒了，便会把思路打断。断了之后就想尽方法也接不上来。谢无逸问潘大临近来作诗没有，

潘大临回答说：“秋来日日是诗思。昨日捉笔得‘满城风雨近重阳’之句，忽催租人至，令人意败。辄以此一句奉寄。”这是“败兴”的最好的例子。

灵感既然是突如其来，突然而去，不由自主，那就不就无法可以用人力来解释么？从前人大半以为灵感非人力，以为它是神灵的感动和启示。在灵感之中，仿佛有神灵凭附作者的躯体，暗中驱遣他的手腕，他只是坐享其成。但是从近代心理学发现潜意识活动之后，这种神秘的解释就不能成立了。

什么叫做“潜意识”呢？我们的心理活动不尽是自己所能觉到的。自己的意识所不能察觉到的心理活动就属于潜意识。意识既不能察觉到，我们何以知道它存在呢？变态心理中有许多事实可以为凭。比如说催眠，受催眠者可以谈话、做事、写文章、做数学题，但是醒过来后对于催眠状态中所说的话和所做的事往往完全不知道。此外还有许多精神病人现出“两重人格”。例如一个人乘火车在半途跌下，把原来的经验完全忘记，换过姓名在附近镇市上做了几个月的买卖。有一天他忽然醒过来，发现身边事物都是不认识的，才自疑何以走到这么一个地方。旁人告诉他说他在那里开过几个月的店，他绝对不肯相信。心理学家根据许多类似事实，断定人于意识之外又有潜意识，在潜意识中也可以运用意志、思想，受催眠者和精神病人便是如此。在通常健全心理中，意识压倒潜意识，只让它在暗中活动。在变态心理中，意识和潜意识交替来去。它们完全分裂开来，意识活动时潜意识便沉下去，潜意识涌现时，便把意识淹没。

灵感就是在潜意识中酝酿成的情思猛然涌现于意识。它好比伏兵，在未开火之前，只是鸦雀无声地准备，号令一发，它乘其不备地发动总攻击，一鼓而下敌。在没有侦探清楚的敌人（意识）

看，它好比周亚夫将兵从天而至一样。这个道理我们可以拿一件浅近的事实来说明。我们在初练习写字时，天天觉得自己在进步，过几个月之后，进步就猛然停顿起来，觉得字越写越坏。但是再过些时候，自己又猛然觉得进步。进步之后又停顿，停顿之后又进步，如此辗转几次，字才写得好。学别的技艺也是如此。据心理学家的实验，在进步停顿时，你如果索性不练习，把它丢开去做旁的事，过些时候再起手来写，字仍然比停顿以前较进步。这是什么道理呢？就因为意识中思索的东西应该让它在潜意识中酝酿一些时候才会成熟。功夫没有错用的，你自己以为劳而不获，但是你在潜意识中实在仍然于无形中收效果。所以心理学家有“夏天学溜冰，冬天学洒水”的说法。溜冰本来是在前一个冬天练习的，今年夏天你虽然是在做旁的事，没有想到溜冰，但是溜冰的筋肉技巧却恰在这个不溜冰的时节暗里培养成功。一切脑的工作也是如此。

灵感是潜意识中的工作在意识中的收获。它虽是突如其来，却不是毫无准备。法国大数学家潘嘉费常说他的关于数学的发明大半是在街头闲逛时无意中得来的。但是我们从来没有听过有一个人向从来没有在数学上用功夫，猛然在街头闲逛时发明数学上的重要原则。在罗马落水的如果不是素习音乐的柏辽兹，跳出水时也决不会随口唱出一曲乐调。他的乐调是费过两年的潜意识酝酿的。

从此我们可以知道“读书破万卷，下笔如有神”两句诗是至理名言了。不过灵感的培养正不必限于读书。人只要留心，处处都是学问。艺术家往往在他的艺术范围之外下功夫，在别种艺术之中玩索得一种意象，让它沉在潜意识里去酝酿一番，然后再用他的本行艺术的媒介把它翻译出来。吴道子生平得意的作品为洛

阳天官寺的神鬼，他在下笔之前，先请裴旻舞剑一回给他看，在剑法中得着笔意。张旭是唐朝的草书大家，他尝自道经验说：“始吾见公主担夫争路，而得笔法之意；后见公孙氏舞剑器，而得其神。”王羲之的书法相传是从看鹅掌拨水得来的。法国大雕刻家罗丹也说道：“你问我在什么地方学来的雕刻？在深林里看树，在路上看云，在雕刻室里研究模型学来的。我在到处学，只是不在学校里。”

从这些实例看，我们可知各门艺术的意象都可触类旁通。书画家可以从剑的飞舞或鹅掌的拨动之中得到一种特殊的筋肉感觉来助笔力，可以得到一种特殊的胸襟来增进书画的神韵和气势。推广一点说，凡是艺术家都不宜只在本行小范围之内用功夫，须处处留心玩索，才有深厚的修养。鱼跃鸢飞，风起水涌，以至于一尘之微，当其接触感官时我们虽常不自觉其在心灵中可生若何影响，但是到挥毫运斤时，他们都会涌到手腕上来，在无形中驱遣它，左右它。在作品的外表上我们虽不必看出这些意象的痕迹，但是一笔一划之中都潜寓它们的神韵和气魄。这样意象的蕴蓄便是灵感的培养。它们在潜意识中好比桑叶到了蚕腹，经过一番咀嚼组织而成丝，丝虽然已不是桑叶而却是从桑叶变来的。

十五 “慢慢走，欣赏啊！”

——人生的艺术化

一直到现在，我们都是讨论艺术的创造与欣赏。在收尾这一节中，我提议约略说明艺术和人生的关系。

我在开章明义时就着重美感态度和实用态度的分别，以及艺术和实际人生之中所应有的距离，如果话说到这里为止，你也许误解我把艺术和人生看成漠不相关的两件事。我的意思并不如此。

人生是多方面而却相互和谐的整体，把它分析开来看，我们说某部分是实用的活动，某部分是科学的活动，某部分是美感的活动，为正名析理起见，原应有此分别；但是我们不要忘记，完满的人生见于这三种活动的平均发展，它们虽是可分别的但却不是互相冲突的。“实际人生”比整个人生的意义较为窄狭。一般人的错误在把它们认为相等，以为艺术对于“实际人生”既是隔着一层，它在整个人生中也就没有什么价值。有些人为了维护艺术的地位，又想把它硬纳到“实际人生”的小范围里去。这般人不但是误解艺术，而且也没有认识人生。我们把实际生活看作整个人生之中的一片段，所以在肯定艺术与实际人生的距离时，并非肯定艺术与整个人生的隔阂。严格地说，离开人生便无所谓艺术，

因为艺术是情趣的表现，而情趣的根源就在人生；反之，离开艺术也便无所谓人生，因为凡是创造和欣赏都是艺术的活动，无创造、无欣赏的人生是一个自相矛盾的名词。

人生本来就是一种较广义的艺术。每个人的生命史就是他自己的作品。这种作品可以是艺术的，也可以不是艺术的，正如同是一种顽石，这个人能把它雕成一座伟大的雕像，而另一个人却不能使它“成器”，分别全在性分与修养。知道生活的人就是艺术家，他的生活就是艺术作品。

过一世生活好比做一篇文章。完美的生活都有上品文章所应有的美点。

第一，一篇好文章一定是一个完整的有机体，其中全体与部分都息息相关，不能稍有移动或增减。一字一句之中都可以见出全篇精神的贯注。比如陶渊明的《饮酒》诗本来是“采菊东篱下，悠然见南山”，后人把“见”字误印为“望”字，原文的自然与物相遇相得的神情便完全丧失。这种艺术的完整性在生活中叫做“人格”。凡是完美的生活都是人格的表现。大而进退取与，小而声音笑貌，都没有一件和全人格相冲突。不肯为五斗米折腰向乡里小儿，是陶渊明的生命史中所应有的一段文章，如果他错过这一个小节，便失其为陶渊明。下狱不肯脱逃，临刑时还叮咛嘱咐还邻人一只鸡的债，是苏格拉底的生命史中所应有的一段文章，否则他便失其为苏格拉底。这种生命史才可以使人把它当作一幅图画去惊赞，它就是一种艺术的杰作。

其次，“修辞立其诚”是文章的要诀，一首诗或是一篇美文一定是至性深情的流露，存于中然后形于外，不容有丝毫假借。情趣本来是物我交感共鸣的结果。景物变动不居，情趣亦自生生不息。我有我的个性，物也有物的个性，这种个性又随时地变迁

而生长发展。每人在某一时会所见到的景物，和每种景物在某一时会所引起的情趣，都有它的特殊性，断不容与另一人在另一时会所见到的景物，和另一景物在另一时会所引起的情趣完全相同。毫厘之差，微妙所在。在这种生生不息的情趣中我们可以见出生命的造化。把这种生命流露于语言文字，就是好文章；把它流露于言行风采，就是美满的生命史。

文章忌俗滥，生活也忌俗滥。俗滥就是自己没有本色而蹈袭别人的成规旧矩。西施患心病，常捧心颦眉，这是自然的流露，所以愈增其美。东施没有心病，强学捧心颦眉的姿态，只能引人嫌恶。在西施是创作，在东施便是滥调。滥调起于生命的干枯，也就是虚伪的表现。“虚伪的表现”就是“丑”，克罗齐已经说过。“风行水上，自然成纹”，文章的妙处如此，生活的妙处也是如此。在什么地位，是怎样的人，感到怎样情趣，便现出怎样言行风采，叫人一见就觉其谐和完整，这才是艺术的生活。

俗语说得好：“惟大英雄能本色”，所谓艺术的生活就是本色的生活。世间有两种人的生活最不艺术，一种是俗人，一种是伪君子。“俗人”根本就缺乏本色，“伪君子”则竭力遮盖本色。朱晦庵有一首诗说：“半亩方塘一鉴开，天光云影共徘徊，问渠那得清如许？为有源头活水来。”艺术的生活就是有“源头活水”的生活。俗人迷于名利，与世浮沉，心里没有“天光云影”，就因为没有源头活水。他们的大病是生命的干枯。“伪君子”则于这种“俗人”的资格之上，又加上“沐猴而冠”的伎俩。他们的特点不仅见于道德上的虚伪，一言一笑、一举一动，都叫人起不美之感。谁知道风流名士的架子之中掩藏了几多行尸走肉？无论是“俗人”或是“伪君子”，他们都是生活中的“苟且者”，都缺乏艺术家在创造时所应有的良心。象柏格森所说的，他们都是

“生命的机械化”，只能作喜剧中的角色。生活落到喜剧里去的人大半都是不艺术的。

艺术的创造之中都必寓有欣赏，生活也是如此。一般人对于一种言行常欢喜说它“好看”、“不好看”，这已有几分是拿艺术欣赏的标准去估量它。但是一般人大半不能彻底，不能拿一言一笑、一举一动纳在全部生命史里去看，他们的“人格”观念太淡薄，所谓“好看”、“不好看”往往只是“敷衍面子”。善于生活者则彻底认真，不让一尘一芥妨碍整个生命的和谐。一般人常以为艺术家是一班最随便的人，其实在艺术范围之内，艺术家是最严肃不过的。在锻炼作品时常呕心呕肝，一笔一划也不肯苟且。王荆公作“春风又绿江南岸”一句诗时，原来“绿”字是“到”字，后来由“到”字改为“过”字，由“过”字改为“入”字，由“入”字改为“满”字，改了十几次之后才定为“绿”字。即此一端可以想见艺术家的严肃了。善于生活者对于生活也是这样认真。曾子临死时记得床上的席子是季路的，一定叫门人把它换过才瞑目。吴季札心里已经暗许赠剑给徐君，没有实行徐君就已死去，他很郑重地把剑挂在徐君墓旁树上，以见“中心契合死生不渝”的风谊。象这一类的言行看来虽似小节，而善于生活者却不肯轻易放过，正犹如诗人不肯轻易放过一字一句一样。小节如此，大节更不消说。董狐宁愿断头不肯掩盖史实，夷齐饿死不愿降周，这种风度是道德的也是艺术的。我们主张人生的艺术化，就是主张对于人生的严肃主义。

艺术家估定事物的价值，全以它能否纳入和谐的整体为标准，往往出于一般人意料之外。他能看重一般人所看轻的，也能看轻一般人所看重的。在看重一件事物时，他知道执着；在看轻一件事物时，他也知道摆脱。艺术的能事不仅见于知所取，尤其

见于知所舍。苏东坡论文，谓如水行山谷中，行于其所不得不行，止于其所不得止。这就是取舍恰到好处，艺术化的人生也是如此。善于生活者对于世间一切，也拿艺术的口胃去评判它，合于艺术口胃者毫毛可以变成泰山，不合于艺术口胃者泰山也可以变成毫毛。他不但能认真，而且能摆脱。在认真时见出他的严肃，在摆脱时见出他的豁达。孟敏堕甑，不顾而去，郭林宗见到以为奇怪。他说：“甑已碎，顾之何益？”哲学家斯宾诺莎宁愿靠磨镜过活，不愿当大学教授，怕妨碍他的自由。王徽之居山阴，有一天夜雪初霁，月色清朗，忽然想起他的朋友戴逵，便乘小舟到剡溪去访他，刚到门口便把船划回去。他说：“乘兴而来，兴尽而返。”这几件事彼此相差很远，却都可以见出艺术家的豁达。伟大的人生和伟大的艺术都要同时并有严肃与豁达之胜。晋代清流大半只知道豁达而不知道严肃，宋朝理学又大半只知道严肃而不知道豁达。陶渊明和杜子美庶几算得恰到好处。

一篇生命史就是一种作品，从伦理的观点看，它有善恶的分别，从艺术的观点看，它有美丑的分别。善恶与美丑的关系究竟如何呢？

就狭义说，伦理的价值是实用的，美感的价值是超实用的，伦理的活动都是有所为而为，美感的活动则是无所为而为。比如仁义忠信等等都是善，问它们何以为善，我们不能不着眼到人群的幸福。美之所以为美，则全在美的形象本身，不在它对于人群的效用（这并不是说它对于人群没有效用）。假如世界上只有一个人，他就不能有道德的活动，因为有父子才有慈孝可言，有朋友才有信义可言。但是这个想象的孤零零的人还可以有艺术的活动，他还可以欣赏他所居的世界，他还可以创造作品。善有所赖而美无所赖，善的价值是“外在的”，美的价值是“内在的”。

不过这种分别究竟是狭义的。就广义说，善就是一种美，恶就是一种丑。因为伦理的活动也可以引起美感上的欣赏与嫌恶。希腊大哲学家柏拉图和亚理斯多德讨论伦理问题时都以为善有等级，一般的善虽只有外在的价值，而“至高的善”则有内在的价值。这所谓“至高的善”究竟是什么呢？柏拉图和亚理斯多德本来是一走理想主义的极端，一走经验主义的极端，但是对于这个问题，意见却一致。他们都以为“至高的善”在“无所为而为的玩索”（disinterested contemplation）。这种见解在西方哲学思潮上影响极大，斯宾诺莎、黑格尔、叔本华的学说都可以参证。从此可知西方哲人心目中的“至高的善”还是一种美，最高的伦理的活动还是一种艺术的活动了。

“无所为而为的玩索”何以看成“至高的善”呢？这个问题涉及西方哲人对于神的观念。从耶稣教盛行之后，神才是一个大慈大悲的道德家。在希腊哲人以及近代莱布尼兹、尼采、叔本华诸人的心目中，神却是一个大艺术家，他创造这个宇宙出来，全是为着自己要创造，要欣赏。其实这种见解也并不减低神的身分。耶稣教的神只是一班穷叫化子中的一个肯施舍的财主老，而一般哲人心中的神，则是以宇宙为乐曲而要在这种乐曲之中见出和谐的音乐家。这两种观念究竟是哪一个伟大呢？在西方哲人想，神只是一片精灵，他的活动绝对自由而不受限制，至于人则为肉体的需要所限制而不能绝对自由。人愈能脱肉体需求的限制而作自由活动，则离神亦愈近。“无所为而为的玩索”是唯一的自由活动，所以成为最上的理想。

这番话似乎有些玄渺，在这里本来不应说及。不过无论你相信不相信，有许多思想却值得当作一个意象悬在心眼前来玩味玩味。我自己在闲暇时也欢喜看看哲学书籍。老实说，我对于许多

哲学家的话都很怀疑，但是我觉得他们有趣。我以为穷到究竟，一切哲学系统也都只能当作艺术作品去看。哲学和科学穷到极境，都是要满足求知的欲望。每个哲学家和科学家对于他自己所见到的一点真理（无论它究竟是不是真理）都觉得有趣味，都用一股热忱去欣赏它。真理在离开实用而成为情趣中心时就已经是美感的对象了。“地球绕日运行”，“勾方加股方等于弦方”一类的科学事实，和《密罗斯爱神》或《第九交响曲》一样可以摄魂震魄。科学家去寻求这一类的事实，穷到究竟，也正因为它们可以摄魂震魄。所以科学的活动也还是一种艺术的活动，不但善与美是一体，真与美也并没有隔阂。

艺术是情趣的活动，艺术的生活也就是情趣丰富的生活。人可以分为两种，一种是情趣丰富的，对于许多事物都觉得有趣味，而且到处寻求享受这种趣味。一种是情趣干枯的，对于许多事物都觉得没有趣味，也不去寻求趣味，只终日拼命和蝇蛆在一块争温饱。后者是俗人，前者就是艺术家。情趣愈丰富，生活也愈美满，所谓人生的艺术化就是人生的情趣化。

“觉得有趣味”就是欣赏。你是否知道生活，就看你对于许多事物能否欣赏。欣赏也就是“无所为而为的玩索”。在欣赏时人和神仙一样自由，一样有福。

阿尔卑斯山谷中有一条大汽车路，两旁景物极美，路上插着一个标语牌劝告游人说：“慢慢走，欣赏啊！”许多人在这车如流水马如龙的世界过活，恰如在阿尔卑斯山谷中乘汽车兜风，匆匆忙忙地急驰而过，无暇一回首流连风景，于是这丰富华丽的世界便成为一个了无生趣的囚牢。这是一件多么可惋惜的事啊！

朋友，在告别之前，我采用阿尔卑斯山路上的标语，在中国人告别习用语之下加上三个字奉赠：

“慢慢走，欣赏啊！”

光 潜

1932年夏，莱茵河畔。

后记 这部稿子承朱自清，萧石君，奚今吾三位朋友替我仔细校改过。我每在印成的文章上发见到自己不小心的地方就觉得头痛，所以对他们特别感谢。

光 潜

附录

《谈美》序

朱自清

新文化运动以来，文艺理论的介绍各新杂志上常常看见；就中自以关于文学的为主，别的偶然一现而已。同时各杂志的插图却不断地复印西洋名画，不分时代，不论派别，大都凭编辑人或他们朋友的嗜好。也有选印雕像的，但比较少。他们有时给这些名作来一点儿说明，但不说明的时候多。青年们往往将杂志当水火，当饭菜；他们从这里得着美学的知识，正如从这里得着许多别的知识一样。他们也往往应用这点知识去欣赏，去批评别人的作品，去创造自己的。不少的诗文和绘画就如此形成。但这种东鳞西爪积累起来的知识只是“杂拌儿”；——还赶不上“杂拌儿”，因为“杂拌儿”总算应有尽有，而这种知识不然。应用起来自然是够苦的，够张罗的。

从这种凌乱的知识里，得不着清清楚楚的美感观念。徘徊于美感与快感之间，考据批评与欣赏之间，自然美与艺术美之间，常时自己冲突，自己烦恼，而不知道怎样去解那连环。又如写实主义与理想主义就象是难分难解的一对冤家，公说公有理，婆说婆有理，各有一套天花乱坠的话。你有时乐意听这一造的，有时乐意听那一造的，好教你左右做人难！还有近年来习用的“主观

的”、“客观的”两个名字，也不只一回“缠夹二先生”。因此许多青年腻味了，索性一切不管，只抱着一条道理，“有文艺的嗜好就可以谈文艺”。这是“以不了了之”，究竟“谈”不出什么来。留心文艺的青年，除这等难处外，怕更有一个切身的问题等着解决的。新文化是“外国的影响”，自然不错；但说一般青年不留余地地鄙弃旧的文学艺术，却非真理。他们觉得单是旧的“注”、“话”、“评”、“品”等不够透彻，必须放在新的光里看才行。但他们的力量不够应用新知识到旧材料上去，于是只好搁浅，并非他们愿意如此。

这部小书便是帮助你走出这些迷路的。它让你将那些杂牌军队改编为正式军队；裁汰冗弱，补充械弹，所谓“兵在精而不在多”。其次指给你一些简截不绕弯的道路让你走上前去，不至于彷徨在大野里，也不至于彷徨在牛角尖里。其次它告诉你怎样在咱们的旧环境中应用新战术；它自然只能给你一两个例子看，让你可以举一反三。它矫正你的错误，针砭你的缺失，鼓励你走向前去。作者是你的熟人，他曾写给你十二封信，他的态度的亲切和谈话的风趣，你是不会忘记的。在这书里他的希望是很大的，他说：

悠悠的过去只是一片漆黑的天空，我们所以还能认识出来这漆黑的天空者，全赖思想家和艺术家所散布的几点星光。朋友，让我们珍重这几点星光！让我们也努力散布几点星光去照耀和那过去一般漆黑的未来。

（第一章）

这却不是大而无当、远不可几的例话；他散布希望在每一个心里，让你相信你所能做的比你想你能做的多。他告诉你美并

• 99 •

不是天上掉下来的；它一半在物，一半在你，在你的手里，“一首诗的生命不是作者一个人所能维持住，也要读者帮忙才行。读者的想象和情感是生生不息的，一首诗的生命也就是生生不息的，它并非是一成不变的。”（第九章）“情感是生生不息的，意象也是生生不息的。……即景可以生情，因情也可以生景。所以诗是做不尽的。……诗是生命的表现。说诗已经做穷了，就不啻说生命已到了末日。”（第十一章）这便是“欣赏之中都寓有创造，创造之中也都寓有欣赏”（第九章）；是精粹的理解，同时结结实实地鼓励你。

孟实先生还写了一部大书，《文艺心理学》。但这本小册子并非节略；它自成一个完整的有机体；有些处是那部大书所不详的；有些是那里没有的。——“人生的艺术化”一章是著明的例子；这是孟实先生自己最重要的理论。他分人生为广狭两义；艺术虽与“实际人生”有距离，与“整个人生”却并无隔阂；“因为艺术是情趣的表现，而情趣的根源就在人生。反之，离开艺术也便无所谓人生；因为凡是创造和欣赏都是艺术的活动。”他说：“生活上的艺术家也不但能认真而且能摆脱。在认真时见出他的严肃，在摆脱时见出他的豁达。”又引西方哲人之说：“至高的善在无所为而为之玩索”，以为这“还是一种美”。又说：“一切哲学系统也都只能当作艺术作品去看。”又说：“真理在离开实用而成为情趣中心时，就已经是美感的对象；……所以科学的活动也还是一种艺术的活动。”这样真善美便成了三位一体了。孟实先生引读者由艺术走入人生，又将人生纳入艺术之中。这种“宏远的眼界和豁达的胸襟”，值得学者深思。文艺理论当有以观其会通，局于一方一隅，是不会有真知灼见的。

1932年4月，伦敦。

变态心理学

自序

近来我国研究心理学的风气很盛，而变态心理学一科至今还没有一部专书讨论，这是一件很奇怪的事，因为就目前学术状况看来，许多科学和技艺离开变态心理学都不免是一大缺陷。例如以医为职业的人少不得要懂得精神病如何发生，如何治疗；以教育为职业的人少不得要懂得儿童心理发展所常遇见的危险以及心理卫生；以法律为职业的人少不得要懂得罪人犯罪时精神是否错乱和一般犯罪的动机；研究社会学和民族学的人少不得要懂得神话的起源，以及宗教和“图腾”、“特怖”的关系；研究文艺的人少不得要懂得升华作用以及潜意识中的情欲生活。不但是学术专家，就是一般做父母的人也须明白儿童性欲发展的过程，才好设法避免“情意综”的形成与精神失常的种因。总而言之，凡是做人的人都要明白心理的危险，都要明白如何保持精神的健康，才可以替自己、替社会造幸福。所以研究变态心理学是一件急不容缓的事。

这部小册子的目的就在使一般人明了二十世纪一门极重要的科学。不过编者入手就感到一个很大的困难，就是象其他科学一样，变态心理学还是在生长，各家所采的观点不同，所得的学说也就彼此异趋，所以严格地说，目前就有许多变态心理学。编变

态心理学的人究竟怎样办呢？就欧美所出版的变态心理学书籍看来，编述的方法可分三种：

一、自己是一位专家，有独到研究，于是专陈自己的学说，对于旁人的学说或加以批评，或简直置之不理。

二、自己虽然也是一个专家，可是并无独到研究，于是依附一位大师，专阐明他一家的学说，把旁人的学说也一齐抹煞。

三、自己是专家或不是专家，没有独到研究，于是搜罗诸家之说，凭己意取其精华熔冶于一炉，铸成一种教科书式的东西。

这部小册子的编者的学力薄弱，第一种编法自然不是他所能办得到的，第二种编法他以为过于武断，第三种编法他以为过于芜杂。所以他所采的编法又另是一种。他一方面想不偏重一家之言而抹煞一切其他的学说，而同时又想不勉强把性质不同的东西不分皂白地混在一起。他的最大的目的是在使读者明白变态心理学不是一堆死板的事实，也不是一堆腐朽的成见，而是一门正在生长的含有许多有趣问题的科学。

一般编教科书的人往往开头就下定义，这部小册子开头就是“历史的回溯”，用意就在使读者免去一般人对于科学的误解。

“科学”的目的是在回答人类对于自然现象的疑问，要替一切事物寻出理由来。例如物体遇热就要膨胀，小孩子被火烧过指头以后就怕触火，这都是自然界的事实。这些事实何以要发生呢？它们的原因如何呢？结果如何呢？和其他事实的关系如何呢？这些问题都是科学所要解答的。这种解答通常叫做“学说”或“理论”(theory)。同是一个问题，答案可以随时代而异，可以随人而异。例如世界是从何而来的呢？神权时代的人们说它是上帝创造的，近代科学家说它是进化来的。进化的方法如何，说法又各不同。同是一个问题而有许多答案，同是一件事实而有许多解

释，究竟谁是谁非呢？科学上的是非也是比较的而不是绝对的。一个学说所能解释的事例愈多，愈能与人类全体知识相融贯，它的“是”的可能性也就愈大。如果人类知识已经是完备了，世界中没有一事物成为问题了，那么，每件事都只能有一个“学说”，而每个学说也都是绝对的真理。但是不幸得很，——同时也是幸运得很——人类知识并没有完备，许多问题还在待答案，许多事实还在待解释，所以已知事实的解释是否与未知事实相融贯，还在不可知之列。因此，假如同样问题有许多不同的答案，假如我们现在还不能拿已知事实证明某一个答案不合理，我们对于这许多答案便不应有所偏袒，说这个学说绝对地“是”而那个学说绝对地“非”。

同一问题可以有许多不同的答案，就是同类事实可以有许多不同的科学。“科学”这个词严格说来，就要写成复数。例如最完备的科学莫过于几何学。从前人都以为欧几里得几何学之外便无所谓几何学，近代学者才发现欧几里得不过是许多可能的几何学中的一种。几何学已如此，较幼稚的科学更不待言了。

因此，所谓“科学”有两大特点：第一，它的答案大半是假说，我们应该时时把它拿来和事实相参较，看它是否说得通，不应该把它看作一成不变的；第二，它是有复数的，无论哪一种科学都不能挂“只此一家，谨防假冒”的招牌。一般人的误解就在没有明白这两点。所以教科书的编者都把每种科学当作一成不变的金科玉律传授给学者，不消说得，开头是“定义”，收尾是“结论”。他们不知道，或者他们不要学者知道，在许多科学之中，“义”既未“定”，“论”也并未了“结”。

这种情形在心理学方面尤其显著。心理学还是一门很幼稚的科学。在这门科学中努力的人们不但答案各各不同，连问题也不

一致，不但研究对象不同，连方法也没有一定。同是心理学家，有人要研究“心”，有人不要研究“心”；同是要研究“心”的心理学家，有人偏重知觉和观念，有人偏重情感和本能。出发点不同，所建筑起来的心理学也就五光十彩。假如你是重视目的论者，猛然打开行为派的著作，你会疑惑他们不是在谈心理；假如你是行为派，猛然打开完形派的著作，又觉得走进一个陌生的园地去了。

变态心理学是心理学的一部分，这个园地里也有许多的歧路，这就是说，同是一种现象，而解释它的学说往往因人而异。象上文所说，目前是有许多变态心理学的。它们既有多数，我们何以能专采一家之说呢？它们既各各不同，我们又何以能把它们都拉在一部书里呢？

为着要免除这两种困难，本编所以采取一种调和的办法。入手先作一个历史的研究，使学者放开眼光，先把这门科学的许多不同的观点看清楚；然后再列举几类重要的变态心理的事实，使学者自己权衡某类事实应以某家学说去解释较为精当。象这样办法，学者一方面可以明白变态心理学还是在生长，许多学说暂时可以并存不悖；一方面又能对于变态心理得到一种有系统的知识，知道它的问题何在，可以自己去作进一步的研究。凡是做学问，入手都要把门径先看清楚，这部小册子并无奢望，只想帮助读者认清门径。

这是本书编制法的一段不可少的辩护，现在再把“变态心理学”这个名词交代清楚：

从字面看，变态心理学好象是和常态心理学相对立的。许多心理学家也的确这样区分过，不过这很不合逻辑。任何人的心理都不免带有若干所谓“变态”的成分。比如做梦是常事，可受催

眠暗示也是常事，而这些心理作用却属于变态心理学范围之内。从前所谓“心”是和“意识”为同义词，从前所谓常态心理学也专以研究意识作用为任务。据近代学者研究的结果，意识只占心的小部分，而心的大部分都为潜意识及隐意识。好比大海中浮着冰山，意识只是浮在水面的一小部分，而潜意识和隐意识却是没在水中的一部分。变态心理学研究潜意识作用和隐意识作用，所以心理的较大的部分都落在它的范围里面。把较小的部分叫做常态，较大的部分叫做变态，未免颠倒轻重了。变态心理学家往往把一切心理作用——连意识作用也在内——都从变态心理学观点去解释得干干净净，好象是变态心理学之外就别无所谓心理学；而常态心理学家的态度则完全相反，凡是变态作用都被放在不议不论之列。这两种态度自然都有毛病。心是完整一贯的东西，其中常态的成分和变态的成分互相因依，我们不能把它们划成两个密不通风的区域。不能懂得常态心理决不能懂得变态心理，不能懂得变态心理也决不能懂得常态心理。从前研究常态心理学的人们大半是经院派的学者，研究变态心理学的人们大半是精神病医生，彼此不相闻问，所以常态心理学和变态心理学之间生出很大的隔阂。近代心理学的趋势是在把这种隔阂打破。我们一方面沿习惯用“变态心理学”的名词，一方面也莫要忘记它和常态心理学是不能分家的。

最后，编者还有一句话要声明：在编本书之前，他曾写过一部《变态心理学派别》，本编有些地方在“派别”中剪取若干材料。不过两书编制方法完全不同，“派别”以作家为中心，本书以问题为中心，而且本书为时较后，对于前作有几点错误已更正过。

朱光潜

1930年8月写于斯特拉斯堡

第一章 历史的回溯

变态心理学发达迟缓的原因 变态心理学发达很迟，从它成为一种独立科学起，才不过有几十年的历史。在十八世纪以前，很少有人注意到变态心理学的现象。这是什么缘故呢？追溯根源，我们一方面要归咎心理学，一方面也要归咎医学。

何以要归咎心理学呢？十九世纪以前的心理学家把意识看成心的全部，以为研究了意识就算尽了心理学之能事。意识只有自己的才可觉到，所以从前的心理学家的研究对象完全限于自己的意识，他们所用的方法完全是内省。凡是内省所不能达到的一切被摒于心理学范围之外。首先被摒的自然是一切潜意识和隐意识的现象，其次就要轮到情感和本能，因为这些作用的真相是不能用内省察觉的。潜意识和隐意识完全除去了，本能和情感又被忽略过去了，变态心理学自然是无从发展。

何以要归咎医学呢？变态心理学的内容大部分是关于精神病的成因。十八、十九两世纪的医学随着当时科学的潮流偏重唯物主义，以为精神失常全是由于生理作用。本来身心相关的事实很容易惹起这种误会，例如视神经中枢损坏，视觉就要发生毛病；饮酒之后情感较为兴奋，用麻醉药之后，神经就要失其作用，这都是器官影响机能的明证。从前一般医生由此类推，以为精神病

的来源也是神经系统上的损伤。依这样看来，精神病只是器官病(organic disorder)而不是心病。要诊治精神病必先寻出神经系统上的损伤，把这损伤医好，精神病也自然消灭了。所以十九世纪的精神病医生特别致力于神经纤维以及脑筋分野的研究。他们想出许多奇妙方法把神经纤维染色之后放在显微镜下试验，研究脑筋某部管某种知觉，某部管某种运动。他们的注意都集中在生理方面，所以变态心理学没有人去过问。

精神病大半是机能病 但是生理研究的结果颇出乎他们意料之外。他们原来要替精神病寻出生理的基础，可是他们发现许多患精神病者在神经系统方面并没有什么损伤。例如眼睛瞎的人视神经可以安然无恙，患瘫痪麻木的人运动神经可以安然无恙。因此，现代多数精神病医生对于十九世纪的唯物主义发生一种强烈的反动。他们的结论与前一世纪医生的结论完全相反。前一世纪医生以为许多机能病(functional disorder)尽是器官病，现代医生以为许多器官病尽是机能病。所谓“机能病”就是不必有生理基础的心理病。现代医生不仅说精神病不是器官病而是机能病，并且说以前人所认为器官病的症候其实也还是机能失常的结果而不是它的原因。

现在我们可以举两个简单的例来说明：有一个四十岁左右的男子本来居在乡镇，因为颇有一点资产，他的妇人劝他移居巴黎。他们于是到巴黎住在一个旅馆里。有一天他从外面回寓，发现他的妇人已卷款潜逃了。他的精神上受了大刺激，歇了十八个月不能说话，后来虽然恢复原状，可是每逢情感激动或疲倦时，仍然是一个哑子。如果因为他哑，便断定他的管喉舌的神经有损伤，何以他过了十八个月自然痊愈，而痊愈之后又复发作呢？再比如耶勒所诊治的男子，他患麻木，整天睡在床上不能行动。但是有

一天晚上，他忽然跳下床来，开门逃出室外，很灵活地爬上屋顶。这是一种睡行症，他醒后双足仍然麻木，记不起梦中上屋顶的经过。如果因为他的双腿麻木，我们就断定他的运动神经有损伤，何以在睡眠中又能走路呢？由此类推，许多貌似器官病的症候，其病由都是心理的而不是生理的。

这个新发现就是近代变态心理学的发轫点。许多医生知道精神病是心理的损伤而不是生理的损伤，于是丢开神经纤维和脑筋分野的研究，而去研究心理的成因和心理的治疗法。最早的心理的治疗法要推催眠术。

催眠术的略史 催眠术起源于动物通磁术。通磁术的始祖是十八世纪奥国人麦西卯(Mesmer)。他以为人体中有一种类似磁气的液体，在全身周流。身体各部所含磁液能保持平衡时，就是健康的现象，如果某一部分所含磁液过多或过少，那就是失了平衡，其结果即为精神病。但是磁液是可流动传达的。所谓通磁术就是借接触和按摩，把磁液由甲体传到乙体，或是由同体中甲部传到乙部，取有余以补不足，使病人因恢复磁液的平衡而得痊愈。麦西卯行通磁术时，常摆一只满盛铁砂玻璃粉和水的木桶在治疗室的中央。病人围着木桶站着，各从桶盖孔中抽出一枝铁棍，拿来触身体上有病的部分。大家都守着一种神秘的静默，于是麦西卯持着铁棍绕桶游行，顺次以眼光注视病人，同时用铁棍触他一下或是用手在他身上按摩数过。这样通磁之后，病人常现一种迷狂状态。病的痊愈大半都在发狂之后。

我们略加考较，便可见出这种通磁术就是催眠术的雏形。病人经过通磁术而痊愈，其实是由于受了痊愈的暗示，并非是身体中有什么磁液恢复了平衡。后来有人发现受通磁治疗的人在迷狂状态中常发类似睡行症的举动，对于医生说的话都句句照办。例

如医生告诉他现在是赴宴，他就相信自己确是在赴宴，和想象的座客作周旋。病人醒后对于这种经过便完全忘却。这个新发现就是催眠术的始基。

南锡派和巴黎派的争执 十九世纪中研究变态心理学的风气以法国为最盛；前有南锡派和巴黎派的争执，后有新旧南锡派的交替，以及耶勒的发扬光大，都是以催眠术为出发点。

南锡派的首领为李厄波(Liébeault)和 般 含(Berheim)，他们的大本营是法国南锡(Nancy)的大学和医院。这一派学者都以为催成的睡眠和天然睡眠无异，它的特点只在暗示。催眠者暗示一个观念，受催眠者毫不迟疑就把它接收过来实现于动作，于是有催眠状态。理论上的难点就在受催眠者如何接收暗示的观念一个问题。依南锡派学者说，观念都有发为动作的趋势。比如看赛跑时心里念着跑，脚就不由自主地走动起来，就是一个证据。通常观念何以不尽发为动作呢？因为我们脑中同时可存相反的观念，而器官却不能同时发相反的动作，平时脑中都有许多观念并存，彼此互相冲突，互相牵制，所以能直接实现于动作者甚少。但是如果注意力集中于某一观念上，把其他观念都挤到边缘意识之外，则该观念即可直接实现于动作。这种由观念直接变成的动作，通常叫做“念动的活动”(ideo-motor activity)。这种直接变为动作的不受其他观念牵制的观念，通常叫做“独一观念”(monoideism)。催眠状态就是在独一观念的心境之下所发生的“念动的活动”；换句话说，催眠状态是过度注意的结果，催眠者所暗示的观念压倒其他一切观念，不受任何牵制，所以能立刻变为动作。

南锡派之说如此，巴黎派却不以为然。这派的首领是夏柯(Charcot)，它的大本营是巴黎沙白屈里哀医院(La Salpêtrière)。

他们以为催眠状态是一种精神病症，只有患精神病的人可受催眠，所以催眠的主因不是暗示。

这种争辩虽似无关宏旨，对于变态心理学的发展却有极大功劳。无论催眠状态是否为精神病症，而精神病症很类似催眠状态，却是无可置疑的。所以此后学者研究精神病时，可用催眠的经验做比拟的根据。这是催眠术的研究对于变态心理学的一个大功劳。其次，精神病可用催眠暗示治疗，学者对于精神病是心病不是器官病这个基本信仰也更加倚重。巴黎派和南锡派的分子全是医生，偏重实际治疗的功效，对于学理却不甚过问。到了耶勒(Janet)的手里，他才根据精神病治疗和催眠暗示的经验，建筑一种变态心理学出来。耶勒的学说可以说是集巴黎派和南锡派之大成。他本来是夏柯的徒弟，对于催眠状态为精神病征一说辩护甚力，应该算是巴黎派的嫡裔；但是他同时又采取“念动的活动”之说，所以和南锡派也有渊源。说粗略一点，近代变态心理学只有两大派：一派发源于法国，余波及于英、美，它的中心人物就是耶勒；一派发源于奥国及瑞士，它的中心人物是弗洛伊德。现在先撮要述耶勒的学说。

耶勒的学说 耶勒派学说有三大要点：

一、念动的活动——这是法国心理学界一个极有势力的传统的思想，就是把“观念”的势力看得非常之大，以为观念如果不遇相冲突的观念去阻碍它，就可本自己的力量直接实现于动作。

“念动的活动”是一种自动机式的反应，一触即发。一切精神病，一切心理的变态，都是这种机械的反应。病人心中都有一种“固定观念”(l'idée fixée)，在生病时期，他的意识全部都被固定观念所占据，所以对于其他一切记忆和感觉都完全遗忘过去。耶勒诊过一个十九岁的女子。她在迷狂症发作时常叫喊道：

“火呵！贼呵！路删来救我！”她醒过来之后，医生盘问她，她说平生既没有遭过火灾，又没遇过贼，至于路删更是漠不相识。但是后来据她的亲属报告，她从前当过婢女，夜间曾遇过贼人放火行劫，她被一位路删救出。那一次她受了惊吓，以后就得了迷狂症。贼放火行劫时被路删救出那一幅情景就成了固定观念，与其他观念不相联络。所以她在常态中只记得生平一切其他经验而记不起放火行劫的情景；在病态中她只能记得放火行劫的情景而记不起生平一切其他经验。

二、分裂作用(dissociation)——固定观念和寻常观念不能同时呈现于意识中，因为它们经过分裂作用。心中观念本来是繁复的，不过在心理健全时，它们经过综合作用形成完整系统，互相节制。所以健全人的一言一动都有整个的人格做背景。比如说，我心中本来储有“走路”一个观念而此时却在用心写字，“走路”的观念便不能实现于动作，因为这个观念与此时心理系统的全体相冲突，它受其他观念节制住了。变态心理的发生，就由于全体心理系统“分裂”开来，而某一观念成为固定观念，与其他观念不相节制。比如“走路”的观念分裂开来成为固定观念之后，在常态中记起其他观念便忘却“走路”的观念，所以有双腿麻木的现象，在变态中便只记得“走路”的观念而忘却其他观念，所以在不应走路时还是走路。这就是说，心理经过分裂作用之后，便有两重或多重的意识。原有心理系统全体(即健全时的记忆和知觉)为主意识，从主意识分裂开来而独立营生的固定观念则为副意识或潜意识。在同一时间之内，这两种意识不能并现，此出则彼没，所以彼此不能互相认识，互相节制。分裂作用愈剧烈，意识范围愈缩小，好比大家私细分，分之前虽富，分之后就变穷了。

三、心力的疲竭。分裂作用起于综合作用的失败，而综合作用的失败又起于心力的疲竭。心力的疲竭原因甚多，最大的是情感。情感之来就由于身临一种特殊环境，霎时间不能从容应付，心力于是无所归宿而泛滥横流，呈兴奋的状态。精神病的发生，所以往往在受强烈刺激、情感兴奋过度之后。治疗精神病有两个重要的原理：一个是防止心力过度消耗，一个是激动储蓄于各种本能中的“后备力”。心理也有一种经济，节流裕源应该同时并进。麦独孤批评耶勒时说这种主张近于自相矛盾。为节流起见，耶勒的治疗法注重休息和避免刺激；为裕源起见，他又主张刺激潜在的后备力。这是两个相反的方法，如何能并行不悖呢？

新南锡派 新南锡派的首领为库维(E. Coué)。他是李厄波的学生，所以和旧南锡派有直接的渊源。他以卖药行医为业，本来也常使用催眠术。后来他发现暗示不必定要催眠，也不必定要有催眠者，于是丢开催眠术而代以“自暗示”。自暗示是一种实际治疗法，库维在世时曾风行一时，欧战发生时他所诊的病人一年中至一万五千人之多，其功效可想而知。这派的后起之劲要算鲍都文(Baudouen)，曾经著过《暗示与自暗示》一书阐明自暗示的学理。他们对于南锡派的“念动的活动”这个基本信条还没有变更，所不同者旧南锡派注重他暗示，暗示的观念必由催眠者授给被催眠者；新南锡派注重自暗示，以为凡是观念都起于主者自己的心中，并不能从旁人心中传来，所以他暗示其实也还是自暗示。

英美派：(一)普林斯 英美派的思想 and 法国派很相近。美国方面最重要的人物是普林斯(Morton Prince)。他也和耶勒一样，拿分裂作用作为解释精神变态的基本原理。不过耶勒以为分裂作用由于心力疲竭，而普林斯则以为它是由于排挤作用(inhi-

bition)。两种相冲突的观念或情感不能同时并存，非甲排挤乙，即乙排挤甲。排挤作用在情感兴奋时进行最为剧烈。例如发怒时全副精神都凝聚在一个对象上面，对于其他一切都视而不见，听而不闻；这就是怒把其他情感和观念都排挤去了。情感愈激烈，意识范围愈缩小，到极点时只有一个观念占住意识，其他都被排挤去。可是其他观念回到意识时，这一个固定观念也被排挤去。这就是精神病的特征。看这番话，我们可以见出普林斯的见解大致仍近于南锡派的“独一观念”说。

普林斯对于变态心理学的最大贡献在并存意识说。分裂开来的主意识和副意识，依耶勒的学说，是不能同时活动的。主意识上台，副意识就要下台，所以主意识出现时，副意识的经验便被遗忘；副意识出现时，主意识的经验便被遗忘。这两种意识完全是隔绝的，没有任何交通。如果同时有几个副意识，它们彼此的关系也是如此。普林斯以为不然。他以为分裂的意识可以同时活动，有时并且可以彼此相知觉，相记忆。这种同时活动而彼此有交通的意识叫做“并存意识”(co-consciousness)。他把潜意识分为并存意识和无意识两部分。“无意识”存于意识边缘之外，包含过去经验中可复现于意识的记忆和不可复现于记忆的生理的留痕。并存意识存于意识边缘，和中心意识相对。我们在任何时间所受的刺激都很多，而我们所能察觉到的却甚少。没有察觉到的刺激却有时能回到记忆。例如病人失去皮肤感觉时，用针刺刺激他，他完全没有感觉；可是在催眠中他却能回忆针刺的感觉。依普林斯说，针的刺激原来虽没有进主意识而却进了副意识，所以它能储为记忆。

(二)麦独孤 英国方面最重要的人物是麦独孤(McDougal)。他本来是一个经院派心理学家，近来也颇注意到变态心理。

他的学说可以说是调和耶勒派和弗洛伊德派的。他一方面沿用耶勒派的分裂说，而同时又采取弗洛伊德的压抑说。他特别着重“动原说”(hormic theory)，以为人类行为原动力是本能和情绪而不是理智，动作顺利于是生快感，动作不顺利于是生痛感。这种学说是和十八、十九两世纪盛行的“心理的享乐说”(Psychologic hedonism)相反的，因为“享乐说”倒果为因，以为趋乐避苦的目的在前而动作在后，动作是有理性的而不是冲动的。就着重“动原说”而言，麦独孤和耶勒处对敌地位，和弗洛伊德是同志。就攻击“享乐说”而言，麦独孤又和弗洛伊德处对敌地位，因为弗洛伊德的“快感原则”(详下文)就是“享乐说”的变形。

麦独孤的人格说是颇值得留意的。神经系统是无数细胞组成的，每个细胞自成一单位，而所发动作却谐和统一，不至有无数相反的活动同时并行，就因为它们在机能方面先有一种综合(integration)。有些综合是先天的，由遗传得来的，这就是本能。诸本能相综合，于是有情操(sentiment)，诸情操相综合，于是有人格。使诸情操相综合成为人格的是“自尊情操”(selfregarding sentiment)；有自尊情操而后有自我理想，有生活目的。他拿军队的组织来比人格。在军队中下级军官服从中级军官，中级军官又服从上级军官，才有军纪可言。如果上级军官不能发号施令，则原来统一的军队便分散为无数独立的小团体。人格也是如此，如果综合诸情操的力量薄弱，诸情操也就分裂独立，于是有多重人格及精神病的现象。照这番话看来，麦独孤虽然极力抨击耶勒派的机械观，他自己实在也还是不能脱去耶勒派的窠臼。

弗洛伊德 耶勒之外，近代变态心理学界的主要人物自然是弗洛伊德(S. Freud)。他的学说后当详述，现在只就其和耶勒派

相异的地方略说一下。

耶勒是法国传统的理智派心理学的继承者，所以偏重观念的势力；弗洛伊德是德国意志哲学的继承者，所以偏重本能和情感。耶勒的主要原理是分裂作用；弗洛伊德的主要原理是压抑作用。压抑作用是本能和社会需要相冲突的结果。本能的欲望大半是和道德习俗不相容的，于是硬被意识压抑下去，形成潜意识。潜意识好比牢狱，凡是不道德的欲望都被幽囚在里面，不准和意识见面，意识也时时象站岗的警察防备它们逃脱出来。照这样看来，压抑作用的结果也还是耶勒所说的“分裂作用”。不过耶勒的分裂作用是心力衰竭的结果；弗洛伊德的压抑作用是两种心力相冲突的结果。被压抑的性欲的潜力不但没有减杀而且比从前还更活动，时时勾结类似的被压抑的成分，形成所谓“情意综”(complexes)，不断地向意识界明侵暗犯。潜意识向意识明侵，于是乃有种种精神病；潜意识向意识暗犯，于是乃有梦和其他心理的变态。用个比喻来说，耶勒所见到的变态心理好比一个政治紊乱的国家，握最高权的元首倒塌之后，许多强藩都割据偏安起来了。同时间之内只有一个强藩可以盘据京都。他们力不相下，这个强藩把那个强藩驱逐下台，不久那个强藩又夺回原有根据地，这是常有的事。弗洛伊德所见到的变态心理好比两个势力相差甚微的敌国，乙被甲征服拘囚之后，仍然在秣马厉兵，预备夺回旧地，而甲也时时在戒备。两方都呈现很紧张的状态。

英文 unconscious、德文 Unbewussten 和法文 inconscient 这个名词最易误解，学者入手即须分别清楚。这个词在日常语言中有一个意义，在弗洛伊德心理学中又另有一个意义，绝不相同。日常语言中的 unconscious 可译为“无意识”，弗洛伊德所用的则应译为“潜意识”。“无意识”是指暂时不在意识界内的记忆

以及不用意识支配的习惯动作和反射动作。“潜意识”是被压抑欲望的藏身之所。例如行路时双腿更动是无意识的动作而却不能谓为潜意识的动作；作梦是潜意识作用而却不能谓为无意识作用。潜意识是通常不易召回的带有痛感的记忆。通常容易召回的记忆，弗洛伊德称之为“前意识”(the preconscious)。法国派心理学者所用的sub-conscious应译为“潜意识”，它一方面不是“无意识”，因为在主意识失其作用时，它可以全盘回到意识界，例如催眠状态睡行症等等，一方面它又和弗洛伊德的“潜意识”有别，因为它和意识虽分裂而却不必处对敌的地位。普林斯所说的“并存意识”还是一种潜意识。潜意识和潜意识的分别极为重要。耶勒派和弗洛伊德派分道扬镳，就从这个界线出发。耶勒派偏重潜意识现象，统辖潜意识现象的基本原理是分裂作用；弗洛伊德派偏重潜意识现象，统辖潜意识现象的基本原理是压抑作用。

弗洛伊德在治疗方面最大的贡献是心理分析术，它的目的就在发掘潜意识的内容，把致病的情境召回到记忆中来，使淤积的潜力发泄之后不再作祟。

他有两个高足弟子：一个是荣格(C. G. Jung)；一个是阿德勒(Adler)。通常人都把他们称为“后弗洛伊德派心理分析者”。不过他们后来因为见解不同，都脱离弗洛伊德而独立门户了。

荣格 荣格是瑞士苏黎世(Zürich)派的领袖。他和弗洛伊德有三个重要的异点：一、弗洛伊德以为“来比多”全是性欲的潜力，人类行为的原动力全是性欲；荣格以为“来比多”是广义的“心力”或“生活力”，性欲的潜力只是其中一部分。二、荣格研究心理，最注重“究竟”(finality)，反对弗洛伊德所倚重的机械式的因果观。所谓“究竟”就是目的。任何心理作用都与机械作

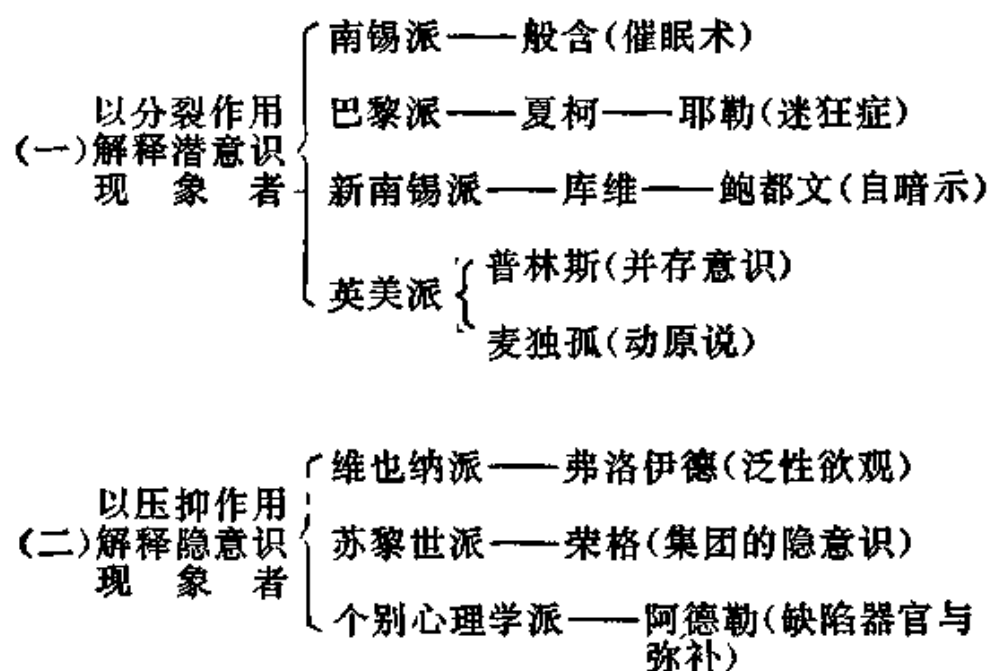
用不同。机械作用只有原因，心理作用则于原因之外还有目的。我们研究心理学决不应把心理作用的唯一的特点忽略过去。三、弗洛伊德的潜意识发生于个人欲望和环境需要的冲突，完全在个体生命史中形成。荣格以为弗洛伊德把潜意识看得太狭小。每个人都是无数亿万年的历史之继承者。在这无数亿万年中人类所受的环境的影响，所得的印象，所养成的习惯和需要，都借着遗传的影响储蓄在每个人的心的深处。这是潜意识中最大的成分，可称为“集团的潜意识”(collective unconsciousness)。集团的潜意识对于个人影响极大，不但本能是集团的潜意识之一成分，即梦也是“原始印象”的复现。弗洛伊德以为成人在梦中“还原”到婴儿，荣格则以为文明人在梦中“还原”到野蛮人。

阿德勒 象荣格一样，阿德勒也主张心理学应以研究主观的目的为第一任务，不应囿于寻常科学的因果观。主观的目的因人而异，所以心理学家应取各个人的心理经验来做研究对象。阿德勒特重个别的经验，所以把他自己的心理学称为“个别心理学”，以示区别。他和弗洛伊德适走相反两极端：弗洛伊德差不多只认得性欲本能；他差不多只认得自我本能，把性欲本能也看作自我本能的变相。在阿德勒看来，人都有一种“在上意志”(the will to be above)，要比旁人优胜。如果自觉有丝毫缺陷，则心中便生“卑劣感觉”，于是极力设法求“弥补”。许多器官有缺陷的人因为“在上意志”驱遣他求“弥补”，结果该缺陷器官反比寻常完全器官更加有用。德摩斯梯尼本患口吃而后来练成希腊第一大雄辩家；贝多芬、莫扎特和舒曼诸人都有耳病，而都成为著名的音乐家；这都是“弥补”的好例。精神病也是一种弥补。

“在上意志”本来要达到优胜，但是外物抵抗力过大，于是发生精神病作闪避责任的借口。病人仿佛说：“假若我不生病，我一

定比旁人优胜。”

从上文看来，我们可以把变态心理学的两大派别列表如下：



这只是列举主要潮流中几个代表人物，他们的学说纷歧已如此；此外还有许多次要的变态心理学家为我们所不能遍举的也是人各一说。从此可知变态心理学上各种问题都还难下定论。我们对这些纷纷学说应该取什么态度呢？第一，我们应搜求有凭可据的变态心理的事例，仔细考察它们的前因和后果。第二，我们应把各派解释这些事例的学说摆在一块来参观互较，看哪一派的较近于真理。第三，假如我们觉得各派学说都不能符合所有事例，我们最好注下一个疑问号，老老实实地承认人类知识还没有到解决这个问题的地步，不必勉强采取一个学说作停止研究的借口。我们心中存着这三个原则，现在再来讨论变态心理学上的事实和问题。

第二章 催眠和暗示

催眠的状态是很奇怪的。一方面它很象天然睡眠，眠时神情很昏迷，醒后对于眠中经过常不能记起；一方面它又和天然睡眠迥然有别，受催眠者在催眠状态中可以接收催眠者的暗示，生出种种特殊的反应。这就是说，受催眠者不是全然睡着，他的举止动静可以受催眠者的支配；他也不全然是醒着，他在服从催眠者的命令时一举一动都象是作梦似的。这个状态和许多其他心理的变态都很类似。如果我们能懂得催眠的道理，许多变态心理学上的事实就不难由此类推了。

我们先叙述催眠的事实，然后再讨论各家解释这些事实的学理。

催眠的方法 现在一般人所采用的催眠的方法大半都是南锡派所常用的方法。它是很简便的。催眠者首先把催眠的原理和功效向受催眠者说明一番，遇必要时还可以先将旁人催眠给他看看，使他知道催眠术并没有什么神秘，不必存疑惧的念头。受催眠者既然对于催眠者有信仰了，然后躺在一个安乐椅上，让肢体筋肉都舒舒服服地休息起来。催眠者于是告诉他凝神想一件很平淡的事，或者拿一件小物体摆在他额头前一尺路的光景，叫他注目凝视一两分钟。这样凝视易使眼球筋肉疲倦，眼球筋肉疲倦是睡眠

的一个很重要的条件。催眠者继续不断地用呆板的声气向他暗示沉重、疲倦、昏迷的感觉，比如向他说：“你觉得肢体很困乏了，你的眼皮很沉重了，你在打盹了，你的眼睛已经湿汪汪地看不清楚东西了。”多数受催眠者听过这一番暗示，立刻就会合眼入睡。如果他还不能入睡，催眠者可以复述同类的暗示，并且做姿势来帮助暗示。最普通的姿势就是定睛注视受催眠者的眼睛，或者用手在他的额上往复作按摩的姿势。这就是通常所谓“通过”(passes)，是从前麦西卯行通磁术时所最欢喜用的方法。他以为这样凝睛注视和按摩可以使“动物磁液”由甲体通到乙体或是从甲部通到乙部。现在磁液说已被科学家打破了。按摩的功用并不在通过磁液而在给受催眠者以单调的有节奏的刺激，好比摇篮歌催小儿入睡一样，容易引起昏倦。同时这种姿态又可以维持催眠者与受催眠者的关系(rapport)，使受催眠者继续接收暗示，不完全堕入熟睡状态。

催眠的秘诀在信仰。受催眠者须有决心，愿以全副身心信托于催眠者。催眠者利用这种信仰也有两种办法。较旧的办法是采驾驭的态度，处处使用命令，使受催眠者屈服于无上威权的下面。比如说要受催眠者入睡，只用很严重的命令的口气向他说一个“睡！”他就果然睡了。这种方法收效较速，不过容易养成受催眠者的过度的屈服性和倚赖性。较新的办法是采合作的态度。催眠者向受催眠者和颜悦色地解释谈论，叫他自己愿意合作。催眠是可以学习的。比如第一次催眠不甚奏效，以后多受一次催眠，感受暗示的能力也就逐渐增大。唤醒催眠也用暗示，比如说“完了，醒过来罢！”有时在深催眠状态中唤醒较难。催眠者于暗示之外，可兼用吹眼皮及冷水泼面诸法。

催眠状态的特征 催眠状态可逐渐由浅入深，愈到深的地步，

愈易感受暗示。深浅的程度随人而易，有些人只能到很浅的催眠状态。夏柯和其他催眠术专家常依深浅的差别把催眠状态分为几个阶段，每个阶段都有它的特征。

最初步催眠状态的特征为筋肉倦怠。受催眠者不愿自动地发出任何动作。他如果肯行使意志，本来还可以使筋肉照常动作，只是他不肯费气力去行使意志。这种状态很象快要睡眠时的那种朦胧情景。到了这步的，催眠者便不难利用暗示，使某部器官暂时失其作用。比如向受催眠者暗示说：“你的眼睛已闭起，不能再张开了”，他纵然行使意志要把眼睛睁开，筋肉也不肯听命。这里已可见出人格微现分裂作用了。夏柯把这个状态叫做昏迷状态(lethargic state)。依他说，这个状态的特征是筋肉的过度感动性。例如轻触左腕，则左腕筋肉便蠕蠕颤动，以后左肘右肘右手也依次颤动起来。不过有些心理学家以为这种现象并非普遍的。

有些人只能达到这样初步的催眠状态。但是多数人在这种初步暗示成功之后，对于催眠者的信仰便逐渐增加起来，感受暗示的能力也就逐渐增大。最普遍的现象是肢体变成蜡一般地听命，催眠者可随意把它们摆布成很奇怪的姿势。比如把手臂伸直，不叫它弯曲，它就永不弯曲；把头转向颈后，不叫它转还原，它就永不转还原。通常人伸直手臂到几分钟之后就要疲倦得发抖，不由自主地落还原有位置。可是在催眠状态中手臂伸直和下垂一样不费力，一样不露疲倦的样子。夏柯称这种状态为委靡状态(cataleptic state)。在这个状态中，皮肤感觉也逐渐失其作用，用针刺激受催眠者，他觉得若无其事，丝毫不觉到痛。

最深的催眠状态为夏柯所说的睡行状态(somnambulistic)，它的特征为锐敏的暗示感受性。催眠者发任何命令，受催眠者都

做得一字不差。他可以服从暗示做出很复杂的动作，不过好象患睡行症者在“睡眠”中开门出去做了许多事，醒后自己完全忘记，他的动作象是不受寻常意识支配的。在深催眠状态中感觉本来象是麻木不仁，可是有时它也异常灵敏。所以受催眠者往往看不见催眠者的动作也能照样模仿，比如催眠者站在他背后作揖，他也跟着作揖。从前人把这种现象看得很神秘，其实它是由于催眠状态中的听觉比平时较为灵敏的缘故。

催眠与幻觉 在深催眠状态中受催眠者往往因暗示作用发生种种幻觉，把不存在的东西看作存在的。般含曾经向受催眠者暗示说：“你醒过来后，须走到你的床前向一位提杨梅送你的女子握手道谢，随后你就把杨梅接收过来吃下去。”半点钟之后他醒来了，果然走到床前，向乌有女士说：“太太，谢谢你”，接着就作握手的姿势。后来那位女子象是去了，他便津津有味似地吃那幻象的杨梅。

这是积极的幻觉。更奇怪的是消极的幻觉，受催眠者因暗示作用把本来存在的信为不存在。比如椅子上原来坐着一个人，你向受催眠者施暗示说：“这张椅子是空的，你去坐在上面”，他就去坐在原来那个人的身上，仿佛不觉得那里有人一样。麦独孤曾经作过这样一个试验：他拿五张邮票摆在一张白纸上，叫受催眠者用手数过，于是指着其中两张邮票向他说：“你转过头来就不会再见这两张邮票了。”五张邮票照旧没有更动，可是受催眠者转过头来果然只认那里有三张邮票。麦独孤背着他的面孔把五张邮票的位置更换过，再叫他用手指着数清，他对于原来那两张邮票（虽然位置已经换过）仍然是忽略过去。这个实证可以引起一个很有趣的疑问。说他没有看见那两张邮票么？他何以在位置更换之后仍然能把它们选择出来不去数它们？说他看见那两张邮票

么？他何以硬否认它们存在？除非假定他在催眠状态中有两种不同的意识，我们便没有方法解决这种问题了。

催眠与记忆 催眠状态中最值得注意的是记忆。醒时所有记忆，在催眠状态中仍旧存在，所以受催眠者可据实报告自己过去的历史。不但如此，催眠状态中的记忆有时反比醒时记忆更清楚，醒时所忘记的经验在催眠状态中可以记起。这件事对于精神病治疗非常重要。精神病大半起源于被遗忘的悲痛经验，如果医生能把这些被遗忘的东西召回到记忆中来，病征就会消灭。这是弗洛伊德派和法国派心理学者所公认的。他们所不同的只在方法。弗洛伊德派发掘被遗忘的经验，全凭心理分析，法国派则利用催眠。不过催眠对于心理分析也有很大的影响。勃洛尔发现“谈疗”，便是在利用催眠术搜寻被遗忘的经验的过程中。我们在后面当再详论。

只达到浅催眠状态的人醒过来之后对于催眠中经过还能依稀隐约地记起，好比作梦者在早晨仍然记得梦中经过一样。但是深催眠状态的经过在醒后大半都被遗忘。这种“后催眠的遗忘”(post-hypnotic amnesia)是一个很重要的现象，很可以拿来作研究心理分裂作用的帮助。这种遗忘并不是彻底的。如果在已醒之后再加催眠，则在醒时所遗忘掉的第一次催眠中的经过，可以在第二次催眠状态中回忆起来。从此可知前一次催眠中的意识与后一次催眠中的意识是自相连贯的，而催眠中的意识与醒时意识则有分裂的痕迹。

后催眠的暗示 有些学者颇疑惑后催眠的遗忘是否为暗示的结果，因为如果催眠者向受催眠者施暗示，叫他醒后不要遗忘催眠中所有经过，他醒后就会把它们记得清清楚楚的。一般受催眠者醒后把催眠中一切都遗忘了，或许也是因为催眠者于有意或

无意中施过遗忘的暗示，或许因为一般人把催眠状态看作潜意识作用，其中经过，在醒时理应忘记，所以无形中自施遗忘的暗示。总之，后催眠的遗忘并非必要的，“后催眠的暗示”(post-hypnotic suggestion)就是一个明证。所谓“后催眠的暗示”就是在催眠中施行一种暗示，叫受催眠者在醒后照办。比如向受催眠者施暗示叫他看见催眠者把手放在口袋中时，就把窗子打开，他醒过来之后，看见催眠者把手放在口袋里，他果然去把窗子打开。问他为什么要开窗子，他会说房子里空气太热，虽然房子里空气实在是很冷。这种事例对于动机的研究很重要。我们日常行为，动机本来如此，而我们却往往把它掩盖起来，另外寻些理由来解释，这就是所谓“理性化”。

后催眠的暗示也可以拿来说明人格的分裂。催眠者向受催眠者施暗示说：“我把手放在口袋里放到第九次时，你就把窗子打开。”这个暗示说过之后，就把受催眠者唤醒。催眠者不在意似地和他谈话，有时把手插在口袋里，恰恰在第九次时，他就把窗子打开。如果你仔细观察受催眠者，可以看出他很留意似地瞟着催眠者的手。可是如果你问他是否因为受过后催眠的暗示，他却绝对否认。他一方面在留意手插口袋的次数，一方面又说自己不知道这么一回事，看来象是说谎，其实是因为留意手插口袋的是一重意识，说自己不觉得受过后催眠的暗示的又另是一重意识。他在瞟着手插口袋时，全受潜意识的鼓动，主意识实在是不觉得，所以他实行暗示打开窗子之后，不久把打开窗子这件事情也遗忘了。

最奇怪的是实行后催眠的暗示者对于时间的估测异常精确。比如向受催眠者施暗示说：“你醒后过了五千九百四十七分钟之后把名字填在纸上送给医生”，他不用看钟表，到了规定的时候，

果然一一照办，至多不过差几分钟。规定的时间愈长，后催眠的暗示的力量也自然愈薄弱。最长期的后催眠的暗示曾经到过一年之久；这就是说，今年今日向受催眠者施暗示，叫他于明年今日做一件事，到时他果然照办。在这个时期之中，他自己并不记得受过什么暗示，实行暗示时他也不知道有什么缘故。这种事实看来象是很神秘，其实据心理学家的研究，实行后催眠的暗示者估测时间如此精确，是因为他在潜意识中时时在作估算。他在潜意识中并没有忘记所受的暗示，所以如果把他再催眠，他能把后催眠的暗示所规定的事务和时间都说得一字不差。

催眠与治疗 催眠术对于治疗的功效有两种。第一种功效在发掘被遗忘的悲痛的经验，使它们不再在潜意识中作祟，我们在上文已经说过。第二种功效在利用后催眠的暗示，使“痊愈”的观念在催眠中印入病人的心理，并且在醒后仍然继续生效。般含举过许多实例，我们可以择一个来说明。有一个小孩患筋骨痛，手膀不能上举。般含把他催眠之后，帮助他把患筋骨痛的手臂举起，用手按着它施暗示说：“痛已经消去了，你不觉得什么地方痛了，你就移动手臂也不觉得痛了，你醒后也再不会觉得痛了，痛不再回来了。”他继此又暗示别一种感觉代替痛感说：“你觉得手臂有些热，热度渐增加了，但是痛已完全消去了。”小孩醒过来之后，对于催眠经过完全忘记，筋骨痛果然消散，手臂也可以上举了。

心理学家对于“心理可否影响到生理”这个问题向来争辩得很剧烈，但是如果他们仔细考较催眠的事实，对于心能制身的原理就不会怀疑了。在平时我们对于许多器官的动作常不能任意支配。血液循环迟缓时我们很难行使意志叫它快，大便滞结时我们很难行使意志叫他畅通，因为这些器官的筋肉受躺在脊椎两旁的

交感神经系管辖，中枢神经系不能直接驾驭它们。但是在催眠中它们可以受意志的支配。比如血液循环的快慢就可以用暗示去更动。同一区域的皮肤的温度受“寒”的暗示则降低，受“热”的暗示则增高，在几分钟之内可以生出华氏十度的差别。最奇怪的是原来没有毛病的皮肤可以因暗示作用而发生疮瘤。这类事实在还没有得到满意的解释，不过他们对于治疗很有帮助，是很显然的。

解释催眠状态的学理 关于催眠状态的事实有如上述，我们应该如何去解释它们呢？催眠术脱胎于麦西卯的通磁术。麦西卯以为人体有一种磁液可以由甲体传到乙体，或由甲部传到乙部，如果根据他的学说，在催眠中催眠者把自己身上的磁液传到病人的身上去，他所呈现的昏迷状态就是“恢复健康的转机”。这种近于神秘的学说近来已为一般科学家所打破。不过催眠现象究竟如何来解释，各派学者的议论仍然很分歧。下面几节，便顺历史的次第，介绍几种最重要的学说。

巴黎派的学说：催眠现象是精神病征 通磁术有点近于神秘，为科学家所仇视，所以一八四〇年法兰西学院曾通令严禁。后来它变为催眠术，学者仍然噤口不敢称道。巴黎沙白屈里哀医院精神病医生夏柯觉得催眠状态对于病理学颇重要，不宜置之不问，所以他对于催眠术作过一番很精密的研究。不过他还是怕惹科学界的攻击，所以采取极谨严的科学方法，专留心观察催眠中的生理变化。他发现催眠可分为上文已说过的昏迷状态、委靡状态和睡行状态三大阶段。每个阶段的特殊的生理变化都类似迷狂症的生理变化，所以他把催眠状态看作一种精神病征，以为只有患精神病的人们才可受催眠。催眠状态的发生是施用手术的结果。例如想唤起昏迷状态，只须轻闭眼皮；想唤起委靡状态，只须把

眼皮揭开，想唤起睡行状态，只须轻按头顶。照这样说，催眠并非由于暗示的心理作用了。

夏柯的学说颇受般含的攻击。他们的笔墨官司打得很久，在历史上叫做“巴黎派和南锡派的争执”。在般含看来，凡催眠不必尽具夏柯所分的三种状态。夏柯的错误在专重深催眠状态，否认浅催眠状态为催眠状态。他所以致误的原因在他是精神病医生，所催眠的人都是患精神病者。他看见患精神病者可受催眠，因而推论受催眠者也必定患精神病。这种推理自然不合逻辑。其实一般人有百分之九十以上都可受催眠，可见受催眠者并不必患精神病。夏柯所催眠的都是患精神病者。他们平时看惯了病院的同僚在催眠中所发生的种种生理变化，无形中已受了很深的暗示，所以医生替他合眼皮时，病人即预期曾经见过的昏迷状态发生；用手按他的头顶时，病人即预期曾经见过的睡行状态发生。这种实验完全不足为凭。

南锡派的学说：催眠全由暗示 般含当时是南锡派的首领，也可以说是催眠术的集大成者。但是他的学说在英人白莱德(J·Braid)的著作中已露萌芽。“催眠术”(hypnotism)这个名词也是白莱德首创的。他以为催眠状态全是过度注意的结果。在过度注意时，心力集中于某一个观念，所以该观念即直接实现于动作。般含的学说不过把白莱德的学说加以发挥。我们把它分析起来，可以发现两个基本概念：一个是“念动的活动”，一个是“独一观念”。

“念动的活动”这个概念可以说是旧心理学的奠基石。它把神经系统看作一个弧形，一边弧脚代表知觉神经，一边弧脚代表运动神经，而弧顶则为知觉神经的终止点和运动神经的出发点。感受知觉时有一种冲动力，这种冲动力沿知觉神经传到中枢联络

神经，如果在那里不受阻挠，就注入运动神经使器官发生动作。这种弧叫做反射弧(reflex-arc)。所谓“念动的活动”就是由知觉的冲动力直接变为运动的冲动力所发生的动作，这就是说，它是一种自动机似的反射动作。比如我看见旁人搔痒，自己也不觉地动起手来，看见旁人赛跑，自己也不觉地动起脚来，就是由“搔痒”和“赛跑”的观念一直变为搔痒和赛跑的动作，所以叫做“念动的活动”。般含以为暗示就是这种念动的活动，就是把旁人所暗示的观念接收过来，把它实现于动作。暗示是一种极普通的心理现象，宗教习俗教育都可以说是暗示的结果，不必一定要催眠然后才能施暗示。

观念都可直接变为动作，而通常许多观念却不能实现于动作，这是什么缘故呢？这是因为心中同时有许多观念，互相冲突，互相阻止。比如“坐”的观念和“站”的观念就是不相容的，同时念到坐又念到站，自然既不能坐又不能站。本来每个观念的原始的倾向都是一触即发。我们平时对于所见闻，天然的倾向都是置信。比如猛然告诉一个人说：“你额上有一只蚊子”，他立刻就会举手去扑它。这种简单的事实可以证明我们生来就有接收暗示的倾向。暗示最忌迟疑和反省。迟疑、反省就是拿这个观念和其他观念相较。有其他观念同时并存时才有迟疑、反省。没有其他观念同时并存时就不会有迟疑、反省，反射的动作自然容易发生。所以要想暗示有效验，须把与暗示的观念相冲突的观念一齐排去，使暗示的观念成为“独一观念”(monoideism)。这就是催眠术的目的。在催眠状态中，精神昏倦，意识失其作用，暗示的观念把整个的心都占住，没有对敌的观念阻挠它，所以它的冲动力就一直注入运动神经，发生反射的动作。催眠全赖暗示，暗示是心理上一种极普遍的现象，所以催眠状态不能说是病征。

般舍的学说能否成立，就要看“念动的活动”是否实有其事。近代学者大半以为“念动的活动”是唯理派心理学所构成的空中楼阁，其实支配人类行为的原动力是本能和情感而不是观念；观念离开本能和情感决不能本其自身的力量实现于动作。如依此说，我们对于般舍的学说尚须置疑。

耶勒的学说 般舍发现一般人中有百分之九十以上能够受催眠暗示，所以极力否认催眠状态为精神病征之说。大多数变态心理学专家都承认般舍的话可靠。但是近代法国心理学界泰斗耶勒仍然坚持巴黎派的主张，以为可受催眠的人都有精神病。不过他同时也很倚重南锡派所用的“念动的活动”这个概念。在他看，健全人的动作都发于意志，都经过反省作用，都有全人格做背景，都不轻易受冲动支配。凡是轻易受冲动支配的人都由于心力贫乏；心力贫乏，所以综合力薄弱；综合力薄弱，所以人格分裂；人格分裂，所以某种观念可本其冲动力直现于行为，不受全人格的节制。催眠暗示的目的就在使某种观念脱离全人格而独立，本“念动的活动”的原则，发为自动机式的动作。所以受催眠者的心力必先已贫乏到不能以意志控制冲动的地步。不能以意志控制冲动就是精神病现象，比如睡行症就是如此。所以催眠状态自身就是一种病征，或者用耶勒的定义来说，“催眠不过是人造的睡行症。”

耶勒的学说有两个弱点。他想兼取巴黎派和南锡派的长处而结果适得两派的短处。一、他忽略日常暗示，只承认到睡行状态的才算催眠，这是踏了巴黎派的覆辙。二、他仍然拿“念动的活动”和“独一观念”解释催眠，对于催眠者与受催眠者中间的特殊关系没有解释，这是踏了南锡派的覆辙。

弗洛伊德的暗示说 巴黎派和南锡派虽然是对立双方，但是

拿他们来比弗洛伊德派，他们却是同属于唯理派心理学的旗帜之下。弗洛伊德对于心理学的最大贡献就在打破唯理派的偏见，证明情感和本能在心理上占首要位置。他本来是夏柯和般含的徒弟，与巴黎派和南锡派都有渊源。后来他和勃洛尔合作，也还是利用催眠术去发现病人的被遗忘的记忆。从发现心理分析术以后，他才反对应用催眠术。因为潜意识作用须在与意识作用处对敌地位时才易见出，催眠术把意识作用完全取消，所以不适宜于探求潜意识的真相。但是他虽然不用催眠术，而对于暗示现象仍极注意，尤其是催眠者和受催眠者中间的特殊关系(rapport)。

他的学说基础本来是泛性欲观，所以解释催眠暗示时也还是不能丢开性欲。由他看来，催眠现象也还是性欲的表现，受催眠者把潜意识中对于父母的性爱移注到催眠者的身上，所以对于他所暗示的观念绝对服从。这个学说中有两个重要的概念：第一个概念是弗洛伊德所称呼的“马索奇主义”(Masochism)或受虐癖。马索奇是一位小说家，曾经描写过一个角色专以受爱人凌虐为至乐。马索奇主义就是对于性爱的对象绝对服从，甘受他的驾驭，甘受他的虐待。弗洛伊德以为这是性欲中一个重要的成分。受催眠者对于催眠者就是持着这种马索奇的态度。第二个概念可以称为“退向作用”(regression)。退向作用有两种：一种是由成人期退到婴儿期；一种是由开化期退到原始期。弗洛伊德在早年著作中着重第一种退向作用，以为在催眠中受催眠者的“来比多”退到婴儿期中所形成的俄狄浦斯情意综，把催眠者当作自己在儿时认为性欲对象的父亲或母亲。他的徒弟斐林斯(S. Ferenczi)把这个学说发挥得最详尽。弗洛伊德在晚年所著的《集团心理学与自我分析》一书中解释催眠暗示又着重第二种退向作用。他以为在原始时代每部落的酋长操有无上的父权，对于同部落的妇女

都想据为己有，不肯让其他男子接近，因此他部下所有的男子都把性欲压抑下去，把“来比多”的潜力尽注在酋长自己身上，对他表示绝对的敬爱和服从。这种服从性经过无数年代的日积月累，到现在已成为人类的第二天性。在催眠中受催眠者对于催眠者就是还原到原始时代男子对于酋长的态度，和群众中一切暗示现象同理。

弗洛伊德的暗示说能否成立视其泛性欲观能否成立而决定。他的泛性欲观能否成立，我们要待讨论他的全部学说时再详细研究。不过有一点我们现在就可以提出。如果依弗洛伊德的主张，则可受催眠暗示者应尽为男子；而在事实上女子受催眠暗示反较男子为易。这一点就可以证明弗洛伊德的学说有些可疑了。

麦独孤的学说 现代心理学家中除耶勒和弗洛伊德两人以外对于催眠暗示贡献最大的要算麦独孤。他的学说可分两部：一部关于催眠，一部关于暗示。

关于催眠方面，他着重催成的睡眠和天然的睡眠在生理上的同点。向来心理学家对于睡眠状态很少注意过，麦独孤以为我们如果要懂得变态心理，先须懂得睡眠。我们何以有睡眠呢？要解答这个问题，我们先要问：“我们在平时何以是醒的呢？”我们所以醒，一由于脑力健旺，二由于这健旺的脑力流通传达的神速。脑力从什么地方来的呢？第一个来源是知觉神经受刺激。知觉神经本有一种潜力，受刺激之后，它起化学作用，于是把这种潜力发散出来。第二个来源是本能。本能的生理的基础是知觉运动神经弧。某种知觉神经与某种运动神经之中有遗传的联络，所以该知觉神经的冲动力最易传达到运动神经而发为动作。这种知觉运动神经弧也有一种潜力，每逢它活动时，力也就发散出来。平时感官常受刺激，本能也常在活动，脑力不断地产生，这是醒的条件

之一；但是只有健旺的脑力还不够，它须能从甲部神经很神速地传达到乙部神经，使思致灵活，应付敏捷。神经系统是无数神经细胞组成的，细胞与细胞之间有一种叫做synopsis的神经关节。要想脑力传达神速，须先使神经关节的抵抗力薄弱。神经关节在疲倦时抵抗力最强，因为在疲倦时神经过度活动所附带的化学作用产生一种有毒质的废物，这种废物可以减杀神经关节的活动。平时神经活动不过度，化学作用所产生的废物不致凝积不排泄，神经关节不受毒质的影响，所以传达脑力不生抵抗，这是醒的条件之二。这两个醒的条件不存在，这就是说，感官受刺激少(知觉神经的潜力不发散)，易生情感的思念停顿(本能的潜力不发散)，神经关节又因疲劳的结果而失其作用(抵抗力大)，于是才有通常的睡眠。催成的睡眠也和天然的睡眠一样。它第一忌脑力健旺，所以催眠时须使感官只受最低限度的刺激，须极力不要想可以触动情感的事件；第二忌脑力传达神速，所以使注意力集中于单调的刺激，使神经关节易因疲倦而增加其抵抗力。在催成的睡眠中和在天然的睡眠中意识都呈分裂作用，因为神经关节失其作用，各部分没有联络和照应。但是催成的睡眠和天然的睡眠有一个重要的异点，就是催眠者和受催眠者的特殊关系。受催眠者对于一切是睡着的，而对于催眠者却仍是醒着的。催眠者须使受催眠者忽略一切而却不可使他忽略催眠者自己，所以须不断地和他作问答，不断地施用按摩及其他手术。受催眠者何以在失去一切意识时却仍能受催眠者的暗示呢？从生理方面说，神经系统中只有一条交通路是开着的，其余的都闭塞住，脑力都集中这一条路上(即对于催眠者的注意)，所以这一条路上的脑力特别健旺，动作也特别灵活。从心理方面说，意识作用既分裂，暗示的观念不受任何观念的批评和阻止，所以容易实现于动作。

催眠必有暗示，而暗示却不必有催眠。所以解释催眠的学说不能概括暗示。关于暗示方面麦独孤另有一种较广泛的学说。他以为人和动物都有一种降服本能(the instinct of submission)。因有降服本能，一般群众才易受领袖的指导，社会才能存在。凡是暗示都须有降服本能做基础。降服本能的强弱视对方的威信(prestige)的大小为转移。所以政治首领和宗教首领的话较易得人听从，这就是说，他们的暗示力较大。在催眠中催眠者的威信随其成功而增加，所以第一步催眠如能成功，以后便一步容易似一步。

麦独孤虽然很攻击耶勒，说他过于保守唯理派的传统思想，他自己的学说虽然着重本能，可是他仍然注重分裂作用，仍然注重独一无二观念为催眠的重要条件，足见他并没有完全脱离耶勒派的影响。他对于催眠学说最大的贡献在寻出一个生理的基础。不过他的“脑的分裂说”(theory of cerebral dissociation)是否可以完全解释催眠也还是疑问。比如上文所说的消极的幻象以及暗示所致的有系统的麻木(例如受催眠者因暗示作用而不能察觉书中所有的T字母)，都很难用“脑的分裂说”解释，这是麦独孤自己承认过的。

自暗示(auto-suggestion) 和催眠暗示相关的有自暗示。自暗示的学说，是新南锡派学者库维和鲍都文的特殊贡献。本来暗示有两个要素：第一，施诊者暗示某观念于受诊者；第二，该观念在潜意识中实现于动作。新南锡派学者以为第一要素实非必要。暗示的要点在使观念变为动作，至于把这观念暗示到心里去的人是他人或是自己，都不关紧要。自暗示就是自己向自己暗示一种观念，使它实现于动作。我们在日常生活中常于无意中实行自暗示。比如摆一块狭长的木板在地面上，沿着板面行走并不

是一件难事；可是如果把它搭在两个塔顶上，没有练习过的人在上面走，必定战战兢兢，不几步就落下地了。这就由于自暗示。我们时时向自己说：“这多么危险，我怕要跌落下去呀！”这个“跌落”的观念在心里站得很牢固，所以果然实现。不过这是天然的自暗示。库维所主张的是反省的暗示，是有意要向自己暗示某种观念使它实现于动作。他常教人每天早晚在睡前或是醒后凝神微诵：“从种种方面看，我都一天好似一天。”许多人照这种办法做去，果然觉得身心日渐康健。有特殊毛病的人还可以施特殊的自暗示，比如体质羸弱的人可以自暗示说：“我的身体比从前渐渐强壮起来了”；或者患某种病时即用手按摩患病处自施暗示说：“这病渐消去了。”这种自暗示治疗常奏奇效，不特心理的毛病可以应用它，就是风湿症、肺病以及其他器官病都可以用自暗示治愈。欧战中就库维请诊的人每年至一万五千人之多，其信用大可想见了。

自暗示的秘诀在停顿意志，专任想象。比如我们夜间患失眠时常很执拗坚决似地向自己说：“我要睡得好，我要努力不去听四围的声音，我要努力把一切想头丢开”，结果往往是愈想睡而愈睡不着。鲍都文称这种意志为“反向的努力”(reversed effort)。失眠的人先已自暗示“失眠”的观念，心里深怕“我今夜又要失眠罢！”以后又努力反攻这种暗示，自己再三说“我要睡”。这种有意的努力不但不能反攻原来“失眠”的暗示，反而助长它的势力，所以叫做“反向的努力”。要免除这种反向的努力，最好是专任想象。比如实行自暗示补救失眠时，我们不必下决心，只是平心静气地躺着，想象睡的时候肢体如何轻松，头脑如何昏迷，不过几分钟睡眠自然会来的。

鲍都文在他的《暗示与自暗示》一书中曾设法替库维的治疗

法树一个学理的基础。他的根本主张还是与南锡派的相同，就是拿“念动的活动”这个概念来解释自暗示现象。现在心理学界对于自暗示的争辩焦点在自暗示和他暗示的关系。鲍都文以为一切他暗示其实都是自暗示；麦独孤以为一切自暗示其实还是他暗示。不过这种争辩是无关宏旨的。

第三章 迷狂症和多重人格

耶勒和巴黎派学者都以为催眠状态是人造的迷狂病症，凡是可受催眠者都必先有迷狂症的根柢。这种学说虽没有博得一般变态心理学家的赞同，而迷狂症和催眠状态有很密切的关系，是无可置疑的。它们的心理基础是相同的，它们都是意识分裂的结果。我们在上文已详论催眠状态的道理，现在进一步研究迷狂症，就比较容易了。

迷狂症(hysteria)的种类极多，病征也极繁复。一只手的麻木是迷狂症，全部精神的错乱也还是迷狂症。从表面看来，这两种症候相差甚远，何以都属于迷狂症呢？迷狂症是有深浅差别的。我们如果从最浅的说起，以后循序渐进，便不难见出它们相关联的线索了。

麻木 比如说一只手的麻木，所谓麻木就是失去知觉。知觉有三个必要条件：第一个条件是器官没有毛病，能够感受外来的刺激；第二个条件是知觉神经没有毛病，能够把刺激传到脑里去；第三个条件是知觉中枢没有毛病，能够感受这个刺激而发生知觉。在患迷狂症时，这三个知觉的要件尽管如常，而麻木的现象却仍不免。迷狂症的麻木是最奇怪的。比如手麻木时，麻木的部分恰到手腕为止，手腕以上仍照旧可感受知觉。有时这种麻木还可以

用催眠由左手移到右手，或者把它完全消去。从此可知它并非起于器官的损伤而纯由心理作用。病人因器官损伤而患麻木的大半都很明了地意识到自己的麻木，觉得是一种憾事；但是因有迷狂症而患麻木的人对于自己的麻木却毫不介意，有时自己并且不知道，待医生检验时才发觉某部分已失去知觉。

此外还有一个重要的分别。器官损伤所生的麻木是完全失去知觉，麻木的部分好象是树的枯枝，完全不关自我的痛痒。迷狂症的麻木却不然。如把病人的眼睛蒙起用针刺他的已经麻木的手，他虽不觉得痛，可是你如果立刻叫他把心里所想起的第一个数目说出，他所说的数目大半就和针刺的次数相同。这件事就显然可以证明他并没有完全失去知觉。再比如说，你把他的眼睛蒙起，摆一枝铅笔或是一把剪刀在他的手里，东西不同，他捉的方法也就不同，捉笔是象平时捉笔的样子，捉剪是象平时捉剪的样子。如果他的手完全没有知觉，何以能够有这种分别呢？他一方面似乎失去知觉，一方面又似乎没有失去知觉，除非他同时有两种意识，这种现象是很难解释的。

迷狂症的麻木大半在情感受到了撼动之后才发生。耶勒曾经诊过一个女子，她的父亲临死之前，她曾用右手支持他的垂危的病体。他死了之后，她觉得异常疲倦，右半身便逐渐得了麻木的症候。迷狂症的麻木，不象器官损伤所生的麻木，很容易用催眠暗示医治。麦独孤曾经诊过一个双腿麻木的兵士，向他暗示说，“这种毛病可以逐渐消退，象脱袜子一样”，以后他每天早晨在病人的腿上画一条线，说麻木已退到那个界线，如是逐渐退减，到最后那位兵士的腿果然完全恢复知觉。

瘫痪 麻木是失去知觉的能力，瘫痪是失去运动的能力。不能知觉的器官有时可以运动，不能运动的器官大半同时不能知

觉，所以瘫痪比麻木算是更深一层。不过就迷狂症说，瘫痪的道理和麻木是相同的。它也是情感受激烈撼动的结果。有一个军官在战场上弯腰去拾敌人所掷来的炸弹，手没有伸到，炸弹就爆炸了。他幸而没有受伤，不过当时把口张得很大（这自然是恐惧的反应），张开之后就不能把它闭起，舌头也缩不转去。过了几点钟，舌头虽然逐渐缩回去，口虽然闭起，可是他完全变成一个哑子。这就是由于舌头瘫痪的缘故。迷狂症的瘫痪也不一定有器官上的欠缺，患瘫痪的人大半心里有一种固结的观念，自信某部分已失去运动的能力。如果医生能把他的固结的观念打破，瘫痪也自然消灭。

遗忘 麻木和瘫痪都是一种遗忘。本来有知觉的能力，把它遗忘了，于是有麻木；本来有运动的能力，把它遗忘了于是有瘫痪。但是麻木、瘫痪都只是局部的遗忘。有时病人把过去几十年的生活状况都遗忘了。这也大半是情感受过激烈的撼动的结果。在欧洲大战中兵士因恐惧过度而得惊弹症(shellshock)的常呈这种现象。麦独孤曾经诊过一个患惊弹症的兵士，看见他的举止动静一如常人，和他谈话，他的应对也很有条有理，只是问他自己过去的的生活，他完全不知道。他是什么地方人，从前在什么营里当兵，他自己叫做什么名字，他都忘记了。有一天病院里来些热带地方的伤兵。他看见那些伤兵所戴的热带地方的帽子，就猛然兴奋起来，立刻去找医生到热带伤兵的房子里去看那些帽子。医生就猜着他是在印度当过兵的，就把自己记得起的英国驻印度军队的名称写给他看。他看得很有趣味似的，瞬息之间他恍然大悟，把所遗忘的经验通记起来了，津津有味地向医生从头谈到尾。他所看见的热带地方的帽子好比一条导火线，把他前半生的记忆都燃着了。

有时遗忘只限于致病的悲痛的经验。普林斯曾经诊过一个怕见钟楼的病妇。她自己完全不知道何以一看见钟楼心里便觉得悲痛。普林斯仔细研究，发现这个病源在二十五年以前就开始了。那时她才十五岁，是她母亲病死的那一年。病室旁有一座钟楼，她母亲死时适逢钟鸣。钟楼和当时的悲痛的情感发生了联络。她很怕回想母死时的情况，因为她以为母亲的死要归咎她的侍奉不周到。所以她把母亲病死的一段痛史完全遗忘了。但是原有悲痛的情感依旧附丽在钟楼的观念上面，所以她怕见钟楼。

遗忘是迷狂症的一个极重要的症候。所谓遗忘，就是意识的分裂，一部分经验留在主意识境内而另一部分则降到潜意识境内去了。耶勒和弗洛伊德的学说异点就在解释遗忘一点见出，耶勒把被遗忘的致病的经验叫作“受伤记忆”(traumatic memories)，以为心力疲竭，自我失去综合力，它们才分家独立；弗洛伊德以为被遗忘的全是欲望，因为和道德习惯不相容，硬被意识压抑下去了。这个分别待下文详细讨论。

拘挛 麻木、瘫痪、遗忘都是消极的病态。但是迷狂病人又常突如其来地发出平时所不经见的动作。这种积极的病态通常叫做“拘挛”(convulsion)。从表面看来，“拘挛”虽似和瘫痪相反，其实成因是相同的。某种运动的能力从主意识分裂开来之后，在潜意识中固结起来。主意识上台时，该运动就不能发生，于是有瘫痪；潜意识上台时，该运动不受意识的节制，便不断地发生，于是有“拘挛”。拘挛也大半是情感受激烈的撼动的结果。耶勒诊过一个十六岁的女子，在病发作时时常将右腕翻来覆去，将右足时时提起放下。这种拘挛动作是怎样得来的呢？原来她的家庭极穷，有一天听见父母诉苦，很受感动，因而得了迷狂症，在病中常叫“我要做工！”她的职业是做木偶眼。做这种工

作时，她须用右手翻转机器的轮子，用右足踏机器的踏板。她病中的拘挛动作，就是她做工时的动作在潜意识中发生。这种动作不受意识作用的支配，往往动非其境，动非其时，所以从旁人看来，非常奇怪不可解。

睡行 迷狂症的最普遍的症候是睡行。睡行也有深浅程度的差别，深的同时兼具上文所说的麻木、瘫痪、遗忘、拘挛各症。睡行者所发的动作是千篇一律的，比如这次病发作时他抱枕头上屋顶，下次病发作时他也还是玩这一套老把戏。平时所有记忆和知觉与睡行动作无关的在睡行中都失其作用；反之，睡行醒后，睡行中的动作和见闻就一齐被遗忘，平时的记忆和知觉又恢复原状。平时所不能发出的动作在睡行中可以发出，平时已失其作用的器官在睡行中也可以作用起来。双腿都患瘫痪的人在睡行中往往比平时跑得更灵速。这些事实都可以证明睡行中的意识和前后的意识是不相联贯的。睡行中的动作大半是复演过去的一段悲痛的不愿回忆的情景。最著名的例子是莎士比亚戏剧中的麦克白夫人。她唆使丈夫杀了在她家做客的国王之后，夜间在梦里爬起来作洗手的动作，因为她想把血洗净，把罪戾摆开。睡行的动作有时是象征的，麦克白夫人的洗手姿势也是一个好例。

在精神病学史上，耶勒所诊治的艾琳 (Irène) 是一个睡行的名例。她是一个极穷的孤女，母亲患肺病，她一边看护，一边做苦工赚衣食，一直支持到两个月之久，终于没有效果。她母亲死了，她仍然不相信，用力把尸体扶上床去，好象是请她安眠似的。以后她便时常发迷狂症。每次都是复演母亲死时的经过。她想象她的母亲仍然活着，和她津津有味地对谈。最后她仿佛象是和母亲商议自杀，议定去卧在火车轨道上让车辆碾死。立刻间她想象火车已快到了，伏手脚卧在地板上，好象地板就是车轨，睡

着大眼在战战兢兢地等着死。过一会儿她猛然放声大叫，好象真被火车碾死似的，躺着象一具僵尸。每次病发作时，她的动作都只是这一套。醒后她就忘记睡行中经过，和常人是一个样子。

迷逃 睡行症发作时最多不过数小时就可以醒过来。有时睡行状态可以支持到几个月之久才醒，而且睡行中的动作虽与本来身分和性格都不相称，却能适应环境，与通常有理性的动作没有差别，不过醒后仍被遗忘。这种症候通常叫做“迷逃”(fugue)。耶勒所诊治的鲁(Rou)就是一个名例。鲁家里很穷，母亲曾患过精神病，他自己也不很健全。平时他在一家小店里做粗工，附近有一家水手常去的酒店，他也常时去光顾。他常和水手们在一块吃酒，醉后水手们爱讲非洲的人情风俗，鲁听见觉得很有趣，但是这是醉时的高兴，醒后他还是做他的粗工，决不曾起过游非洲的野心。有一次他在精神衰弱中猛然离家逃到海边，想乘船到非洲去。他没有川资，只得在船上当苦力。他虽然很受虐待，但是心里想到不久可以到非洲还很怡然自得。不幸得很，他的船须在中途停止，他于是打陆路走。他没有饭吃，所以跟着一个补碗匠做徒弟，东西奔走了几个月。有一天逢八月十五日，他的师傅提议吃酒，他猛然吃一惊，想起来那是他母亲的生日。这一惊就把他惊醒了。他睁开眼睛一看，看见他朝夕所看守着的杂货店不在那里，四围的人物也都漠不相识。补碗匠说他是他的徒弟，他绝对不相信。他把几个月做船工和补碗的经验一齐忘记了。

两重人格 这种迷逃症其实就是两重人格的现象。迷逃的是一重人格，做杂货店伙计的又是一重人格。如果拿意识说，做伙计的是主意识的生活，迷逃的是潜意识的生活。出现两重人格有时是由于精神衰弱。耶勒所诊治的 Felida X 是一个患迷狂症的女子。她本来很颓丧怯弱，可是每逢迷狂症发作之后，便变成一

个很活泼伶俐的女子。有时精神并不衰弱,身体受强烈震撼,也可以发生两重人格。莎笛斯(Boris Sidis)所诊治的汉拿(Hanna)便是个好例。汉拿是一位少年牧师,身心本来都很健旺。他有一天失慎,从高的地方跌落下来,以后便不省人事。他躺在床上,好象一个新下地的小孩第一次睁开眼睛看世界一样,什么都不认得,什么都不懂得,话也不会说,手足也不会运动,饿的时候连东西都不会吃。但是他的智力并没有受损,象小孩子一样,遇见移动的物件,就感觉到极浓的趣味。他的学习的能力尤其使人惊异。听到一个字以后就不会忘记。他本来不会弹五弦提琴,现在他学弹,在几点钟之内就学会了。他跌落后本来象初生的小孩一样蒙沌,可是过了六个星期,他把许多东西都学会,谈话就很有条理了。我们姑且把他原来的人格叫做A,把这新得来的人格叫做B。B和A不同,在学习的能力固然可以看出,而字迹的分别尤其明显,A原来的字体和B新学的字体完全是两样。A所有的经验,B都不能记得。但是A的经验已完全消灭了么?这却又不然。B梦中所见的人物,据他的亲友的报告,都是A所熟知的;可是B醒后只觉得这些人物奇怪。A原来懂得犹太文,B却没有学犹太文。在催眠中催眠者向B念一段A所能背诵的犹太文,B接着就背诵下文,但是B对于该段犹太文的意义却甚茫然。医生没有办法把他的毛病医好,知道他在纽约居得很久,于是把他带到纽约去,希望那里他所熟悉的人物风景可以引起他的记忆。他到纽约第一夜睡醒过来,就完全恢复A的旧态,把从跌落起到回纽约止两个多月的经验(就是B的人格)都遗忘了。但是A只现了一天,第二夜睡醒过来,他又是B。A和B如此反复交替,过了一个星期之后,汉拿心中仿佛经过一番激斗,好象是A和B都同时争现,他于是同时记起A和B的经验,可是觉得A和B仍然是有些隔阂。

分裂的人格经过这一番综合以后，汉拿的病就消失了。

多重人格 以上所说的只是两重人格，有时意识分裂之后，结果可以有几个不同的人格反复交替。普林斯所研究的 Miss Beauchamp 是一个最有名的例子。她(以后简称 B)一个人现过四重人格，普林斯把她们叫做 B1、B2、B3、B4。B 幼时精神过敏，家庭又常有不幸的事故发生。父母不和，母亲待她很苛刻；但是她对母亲却很孝敬。母亲死时，她才十三岁，觉得非常悲恸。她随父亲居了三年，耐不过家庭的凄惨，于是私逃出去。到了十八岁时她在医院里当看护妇。在这个时期她和 G 君发生一种柏拉图式的纯爱。有一夜大风暴，B 正坐在看护妇室里，猛然看见窗外有人伸头探望，仔细审视，原来那就是 G 君。大风雨之夜窗孔突如其来的伸入男子的面孔，本可以使神经衰弱的女子受惊，而 G 君又似乎进来吻了她，这种举动更叫洁身自好的 B 觉到强烈的情感的震撼。以后她的性格就完全变过。她现在很虔信宗教，刻苦自励，虽不好社交而却温文和善。本来当看护妇，现在她进学校做学生了。在校成绩极好，整天地抱着书本子，不肯出去游戏。这个新性格普林斯称之为 B1，保持到六年之久(十八岁到二十三岁)。在二十三岁的那一年，她就诊于普林斯。普林斯用催眠术来治疗她，发现她在催眠状态的性格(简称为 B1a)与 B1 并无大差异。但是后来在较深的催眠状态中，B 又现出一种新性格，与 B1a 完全不同。B1a 只是 B1 受了催眠，而这个新性格(简称为 B3)则和 B1 相反，不在催眠中也常出现。B 在这第三期状态中自称为 Sally，把 B1 看成另一个人，称之为“她”。B3 很富于孩子气，好游戏运动，对于洒水、踢球等等特别起劲。B1 原来很温文有礼；B3 却很粗俗。B1 原来很有学问，通拉丁文和法文，写字也很清秀；B3 则象没有受过教育，不懂得拉丁文和法文，写字

也很粗拙。B3出现后常与B1反复交替，此来则彼去。可是B的性格变化还不仅如此。她在就诊的第二年，时二十四岁，有一晚把普林斯误认为七年前使她受惊发狂的G君。这种错觉又叫她经过一番情感的震撼。她又现出一个叫做B4的新性格，与B1和B3都不相同。B1是“圣人”的性格，B3是“孩子”的性格，而B4则为“女子”的性格。B4性情很暴躁，稍不如意，便怒形于色。她很好社交，对于宗教学问都不感兴趣。B1的体格很柔弱，B4则颇强健。B3极藐视B4，把她叫做“傻子”。从二十四岁以后，B有三重人格，即B1、B3、B4反复交替，某一重人格现在意识阈时，则其他两重人格都藏到潜意识里去。B已有三重人格，既如上述，后来B4受深催眠，又另有一个叫做B2的新性格出现。B2可以说是B1和B4综合而成的，一方面没有B1的颓丧畏葸和宗教热，一方面也没有B4的暴躁轻浮和自私。她处世很和平坦白，言动也自然合度。总之，她兼有B1和B4的优点而没有她们的缺点。B2出现之后，B3就完全消灭，不再出现。普林斯把B2看作B的健全人格。B2分裂之后才有B1、B3和B4。B的精神病即起于这几重不同的人格的冲突。

以上诸症的联贯 我们仔细分析以上诸症，由局部的麻木、瘫痪到全部意识的遗忘，由拘挛动作到睡行和迷逃，由睡行和迷逃到多重人格，可以见出它们一层深似一层，同受意识分裂这个原则支配，分裂少的为麻木、瘫痪，分裂多的为多重人格。有一派心理学家以为在多重人格中所分裂开来的意识自成一种人格，即自有一种“自我”；在局部的麻木、瘫痪中所分裂开来的意识，则如同壁虎的断尾或是老树的枯枝，不受任何“自我”统辖。其实这两类症候中间并无不可跨越的鸿沟。多重人格中分裂开来的意识固然自成一种自我，即麻木、瘫痪中分裂开来的意识也莫

不受一种“自我”统辖，否则用针刺麻木的部分，病人何以还能隐隐约约地感觉到刺的回数呢？何以在催眠状态中还能记起刺的经过呢？刺时主意识没有觉到痛感而潜意识却已把刺的经验储蓄在记忆里，可见局部麻木已是两重人格的萌芽了。

耶勒的迷狂症说：同催眠说 迷狂症和多重人格固然同理，和催眠状态也很类似，我们只要把本章所说的各种现象和上章所说的各种催眠现象略加比较，便可以见出类似的地方。本章所说的麻木、瘫痪、拘挛各种现象在催眠状态中也常发现，催眠状态和醒时状态的交替也可以说就是两重人格的交替。因此，许多学者解释催眠的学说都可以应用来解释迷狂症和多重人格。最重要的自然是耶勒的学说。耶勒把催眠状态看作人造的迷狂病征，我们在上章已经说过；我们也可以把这句话倒转过来说，迷狂病征就是天然的催眠状态。它们同是意识分裂的结果。耶勒的意识分裂说在前两章中已经介绍过，现在只提纲复述几句以唤起读者的记忆。意识所感受的经验原来是一盘散沙，因为“自我”把它们综合起来，它们才联贯成一个完整人格。综合作用须有心力去维持。如果心力先天便已亏弱或是在后天因情感撼动而疲竭，则综合作用薄弱而意识便呈分裂的现象。分裂开来的意识成为“固定观念”；固定观念就是“受伤记忆”，是潜意识的结核，也是精神病的原因。精神病人因为心力疲竭，没有勇气去解环境的困难，不得已只将已尝试而失败的动作，再重新尝试一遍。他好比扑灯的蛾子，无论如何失败，总是依旧向火光乱扑。这种屡经失败而不肯放手的动作久而久之便成为习惯动作，不假思索而自动，不复受意识裁制，不复与其他日常行为相融贯，不复同化于完全人格。这就是说，它成为“固定观念”或“受伤记忆”，常机械式地驱遣病人作奇怪的动作。上述艾琳演母死时情况，做木偶眼

的女子翻转右手和移动右足，就是受这种固定观念的驱遣。固定观念不受自我节制，所以自我不能意识到它，它也不能意识到自我。因此，主意识和潜意识更班隐现，彼此漠不相识。观此可知迷狂症多重人格与催眠状态的成因都是相同的。

普林斯的并存意识说 普林斯的思路大体和耶勒的相同，他们都注重意识分裂作用。不过普林斯有两点异于耶勒：

一、普林斯新添“并存意识”（co-consciousness）一个概念。他把“潜意识”分为“并存意识”和“无意识”两种。“无意识”有两大成分：一为曾在意识中而现在保留于神经痕的经验，即寻常可复现的记忆；一为始终不入意识界而只保留于神经痕的经验，即所谓“生理的记忆”。“并存意识”则为可与“主意识”同时感觉刺激，同时回忆往事的潜意识。每顷刻中某情境或某事物的意义只有一小部分占住意识中心，其余大部分都在意识的“边缘”（fringe）。何者在中心，何者在边缘，则随当时所引起的兴趣为转移。这种边缘意识是最值得研究的现象。说它是“意识”么？它是自我当时所没有察觉到的。说它不是“意识”么？它又可用催眠术召回到记忆中来。比如我陪一个女子吃茶谈话，当时不曾注意她穿怎样形式的衣服，所以事后有人问我，我不能回答；可是如果我被催眠，则我有时可以把她的衣服描写得一字不差。如果边缘意识不是意识，在催眠中它何以能复现于意识呢？普林斯把这种边缘意识称为“副意识”（secondary consciousness），以别于占住中心的“主意识”。副意识就是并存意识的雏形。普通人都有并存意识，但是因为意识的综合力强，它附在主意识之下，不独立露头角。在患精神病者的心理中“并存意识”往往因分裂作用，脱离主意识而独立营生，于是它露得最明显。患精神病的人常可作“自动书写”（automatic writing）。比如摆一

枝笔在他的手里，同时用针刺他的麻木皮肤，他虽然丝毫不觉得痛感可是提笔的手则在描写针刺的经验。他既能描写，就不是没有意识到，不过主者是并存意识不是主意识罢了。

二、普林斯不赞同耶勒的心力疲竭说。在他看，患精神病者并不完全缺乏综合力。如果完全缺乏综合力，则所有系统都应分裂成为一盘散沙；但是实际上它并不如此。比如说两重人格，全人格虽然分裂为第一重人格和第二重人格；而第一重人格和第二重人格自身则都没有分裂，它们所含的经验仍各综合在一块成为系统。从此可知综合力薄弱说是不足为凭的。普林斯所用来代替的是排挤(inhibition)说。情感和兴趣在某一时间之内都集中于某一焦点，把焦点以外的事情都“排挤”去了。心无二用，在盛怒时喜的情感便被排挤；兵士专发展争斗侵略的本能，久之其他本能和情感如恻隐畏避等等都被排挤，这是最浅显的例子。“排挤”何以必致“分裂”呢？可分裂的大半是情操。本能很少完全被排挤。它是单纯的冲动，如果完全被排挤就是被消灭，因为它不能借观念留神经痕为复活的导火线。情操是情感和观念的混合物。比如爱的情操包含对于所爱者情感和关于所爱者的观念两要素。凡观念都留有神经痕。所以情操虽被排挤，而附丽于情操的情感还可以依附情操所包含的观念而潜在于神经痕。后来如果不再有别的情操排挤它，则原来被排挤的情操还可以因观念复现而复现。情操被排挤后，有潜在即复现的可能，就是分裂作用的可能。被排挤的情操、机能或观念往往以类相聚，并且“掠夺”意识中相类似的或有关系的情操观念或机能以自肥，久而久之，遂形成两重人格或多重人格。

普林斯的学说大半根据多重人格的研究，尤其是上面所说的Beauchamp的例子。他的并存意识也有些学者还以为可疑。并存

意识的主者或自我(subject, or ego)是一个还是两个呢？如果承认每重人格各有“自我”，则不啻说一个人同时可以有許多自我。如果人格虽多重而自我则仍整一，则边缘意识无自觉之说不能成立。因为有意识就要有意识者，有知觉就要有自我，自我既然整一，则边缘意识与中心意识都同受一个自我照顾，没有所谓“并存意识”。

分裂问题的难点 一般学者虽然公认催眠，迷狂症和多重人格都由于意识分裂，而意识究竟为何分裂，如何分裂，则人人异词。我们在本章只说到耶勒和普林斯的学说，在上章说到麦独孤的“脑的分裂说”，在下文还要讲弗洛伊德的学说，此外还有许多其他的次要的学说，我们姑且丢开。这些不同的学说都没有把意识分裂作用解释到无可置疑的地步。

分裂现象有许多不可解的地方。最难的就是片面的分裂。如果分裂之后，主意识A和副意识B完全划开，A把B遗忘而B也不能意识到A，则耶勒、普林斯、麦独孤诸人的学说都可以勉强成立；但是实际上分裂现象并不如此简单。有时A不通B而B却能通A，普林斯的Beauchamp就是一个好例。B的B1、B3、B4三重人格的关系何如呢？B1和B4的分裂是绝对的。B为B4时把B1时代(十八岁至二十三岁)六年的历史完全遗忘去了；她由B4还到B1时，B4的经验也记不起。但是B1和B4与B3的分裂便只是片面的。B1和B4，都不能知觉B3，而B3则能知觉B1和B4。B3(即Sally)尝做自传，说自己对于B1和B4的经验都能记得清楚，只是觉得她们不是自己的。她说：“她们的情感和知觉我虽能意识到，可是那些东西究竟是属于她们的。我自己的意识之流和她们的绝不相混。”从此可知B1和B4虽与B3分裂，而B3却仍没有与B1和B4分裂。

片面的分裂在深催眠状态中也可以见出。在未施催眠之先，催眠者可以和受催眠者讨论一个问题；在谈得很起劲时，猛然用简单的命令将他催眠，然后再继续讨论原来的问题。他在这时候的反应如何呢？他仍旧记得未受催眠时所谈的话，仍旧能回答催眠者质问，他所发表的意见仍旧和他在常态中的身分相称。从表面看来，他应答如流，好象是和常态中一样；可是他实在是在催眠状态中，因为这个时候他全是被动的，有问才有答，不自动地发表言论。如果催眠者在这个时候发命令把他唤醒，再继续和他讨论原来的问题，他的反应又如何呢？奇怪得很，他又回到催眠前的话头，把在催眠中已经发表过的意见再申述一遍，好象他并没有说过似的。从此可知由常态转到催眠状态，心理方面并无裂痕，由催眠状态回到常态，裂痕就很鲜明。在催眠状态中，主者可以利用常态中的经验，而在常态中他却不能利用催眠状态中的经验。这就是说，催眠状态中的意识分裂也是片面的。

片面分裂的事实拿耶勒、普林斯、麦独孤诸人的来解释，都不能解释得通。因为如从耶勒的学说，分裂作用由于综合力的失败，而片面的分裂仍寓有片面的综合。如从普林斯说，分裂作用由于排挤，而就上例看，主意识虽把潜意识排挤去，潜意识却没有把主意识排挤去。如从麦独孤说，分裂作用由于神经关节（synopsis）增加抵抗力，不让神经细胞所蓄的力自由流通，而就上例看，潜意识既可利用主意识的经验，则主意识作用时所需要的脑力仍然可以流通到在潜意识中活动的神经细胞方面去。照这样看，催眠迷狂症和多重人格都起于意识分裂虽有确证，而意识究竟如何分裂，它的心理机械究竟如何，还是一大疑案。

第四章 压抑作用和潜意识

我们在前两章所介绍的意识分裂说还有一个最大的弱点，就是它的立场全是传统的理智派心理学，偏重观念而藐视本能和情感。其实人类行为的原动力是本能和情感而不是观念。离开本能和情感，观念自身不能直接影响人格的发展，也不能造成人格的分裂。耶勒派学者没有抓住这个基本原理，所以翻来覆去，始终不能把意识分裂的原因解释清楚。

弗洛伊德的最大贡献就在打破理智派心理学而另建设一种以本能和情感为主体的心理学。他也承认意识分裂是事实，可是他否认事实就是学说，他自己却要替分裂作用寻出一个原因。这个原因他以为在情感本能的冲突。两种情感或本能不相容，较强者把较弱者勉强压抑下去，较弱者于是成为潜意识，在暗中仍时常窥隙乘衅，想闯入意识的领域。总而言之，变态心理的成因和现状都是有动性的(dynamic)。

谈疗乍看起来，弗洛伊德的学说似乎很怪诞；但是这是由于没有明白它的发生经过的缘故。如果我们做一番历史的研究，看看他的某一种学说是从某一种经验得来的，许多浅薄的非难就不至于出现了。弗洛伊德是维也纳人，少时在巴黎研究医学，亲承过夏柯、般含诸大师的教益。那时候耶勒也已经享盛名。所以

我们不能假定他对于意识分裂的学说没有听得烂熟。他本来是在巴黎派的窠里养育起来的，后来何以成为巴黎派的劲敌呢？这可以说完全是由一个机会造成的。

一八八六年他从巴黎回到维也纳，一位名医在诊治一位患迷狂症的女子。医生叫做勃洛尔(Breuer)。他的病人平时很孝敬父亲，她的病就是在看护父亲的病的时期得的。病征是麻木瘫痪，精神错乱，最奇怪的是在盛夏极渴时不能饮水，杯子刚举到唇边，她就把它推去，好象是有不可言喻的嫌恶。勃洛尔发现她在精神错乱时常喃喃呓语，他把这些呓语记起，然后把病人催眠，再把呓语中的字句复述给她听，叫把那些字句所唤起的联想一齐说出。她因此联想起许多致病的苦酸的记忆，这些记忆一经唤起说出，她醒过来后病势就减轻。比如说不能饮水的毛病是如何得来的呢？她记得有一天去看她所痛恨的保姆，看见保姆的狗从一个杯子里饮水，她心里顿时就发生极强烈的嫌恶，因为怕失敬，没有敢表示出来。这种被压抑的情感在她隐意识中作祟，所以她生了不能饮水的毛病。她在催眠中把这段记忆告诉了勃洛尔，心中立刻便畅快起来，不能饮水的病征也就消灭了。因为把苦痛的记忆说出之后，病就痊愈，所以勃洛尔把它称为“谈疗”(talking cure)。施行这种治疗时，病人只是不动声色地把与病征有关的记忆说出还不见效，他必须有很强烈的情感的表现，让被压抑的情感得尽量发泄，病才能痊愈。被压抑的情感好象是心里一种肮脏，发泄之后，心里才得清静，所以谈疗又叫做“净化治疗”(cathartic treatment)。

按压法 弗洛伊德觉得这个病例和它的治疗法都大有研究的价值。他费了许久的功夫去研究类似的症候。病人的致病的记忆要在催眠状态中才能唤起，而许多病人却不能受催眠，于是弗洛

伊德的紧急问题就是如何可以帮助病人唤起遗忘的记忆。在这个时候他记起从前在般舍的诊病室里所见过的关于后催眠的事实。受催眠者对于深催眠状态中的经过大半都不能记起，般舍硬说他们能够记起，劝他们极力回想，结果他们往往果然能够逐渐把所遗忘的事情召回到记忆里来。弗洛伊德根据这件事实作一个很重要的结论：在催眠后既可以唤起被遗忘的记忆，则在生病后，被遗忘的致病的记忆应该也不难依法唤起。所以他把催眠术丢开，专叫病人在醒时极力回想过去的经验。到病人说实在记不起时，他告诉病人说：“你还努力去想，我停一会儿用指头按压你的额头，我一按压，你就能把遗忘的经验回忆起来了。”这种按压法 (pressure method) 自然也有时不立刻就奏效；但是如果医生和病人都有一点耐性，遗忘的记忆大半可以慢慢地用这个方法召回。

抵抗力 不过按压法究竟是很费气力，病人回忆遗忘的经验究竟不是易事。这件事是很值得盘问的。遗忘的经验既然不是绝对不能召回到记忆中来，它何以如是迟迟其来呢？它本来好象是随时都可以浮上心头来，只是有一种力量在那里拦阻它。病人不肯向医生说心里话，也就是因为这种抵抗力 (resistance) 的缘故。医生如果要医好病人，要帮助病人把与病征有关的记忆召回，一定先把这种抵抗力打破。抵抗力的目的在拒绝已遗忘的经验回到记忆。弗洛伊德因而推想到：抵抗力现在既然要维持遗忘，当初致令病人遗忘某种经验的也必定是它。它不肯解铃，因为铃子原来是它自己系上去的。弗洛伊德的压抑说就是根据这种推理发展出来的。一言以蔽之：现在抵抗某种经验回到记忆的力量就是从前把该经验“压抑”到遗忘境界的力量。

弗洛伊德又进一步追问道：这种抵抗力，这种压抑的原动力，究竟有什么样子的性质呢？他把所知道的迷狂症的病例摆在

一块，看通常病人所最易遗忘的而且遗忘之后最不易记起的是哪一种经验。他发现凡是病人所遗忘的都是很苦酸的经验，凡是他所不能记起的都是他所不愿记起的。他发现病人所要压抑下去不使旁人知道，不使自己再想起的，大半是一种可羞恶的与道德习惯不相容的欲望。他因而断定原来这种欲望发生时，心中起过一种激烈的情感的冲突，结果与现在抵抗力相同的力量把那个可羞恶的经验压抑下去了。所以原来的压抑作用和现在的抵抗力都是一种防卫心境安宁的机械。

一个压抑作用的实例 弗洛伊德在这个时期分析了一个患迷狂症的女子，可以引来说明压抑作用。她平时很敬爱她的姐夫，她以为这是至亲骨肉中应有的情谊，自己却不曾知道她对于姐夫的敬爱实出于寻常亲戚情谊之上。有一天她和母亲正在外面旅行，猝然间得到她姐姐的病耗，匆匆地回到家里，可是她姐姐已先死了。在灵床前面，她心头忽然浮起一个念头，自己向自己说：“现在他自由了，可以娶我了。”她顿时就觉得这个念头可羞恶，把它极力压抑下去了。此后她就得了迷狂症，把灵床前一番经过完全忘记。弗洛伊德设法使她把这遗忘的经验回忆起来，她回忆时经过一番激烈的情感撼动，后来病就痊愈了。在这个病例中，两种情欲互相冲突：一方面她的原始的本能驱遣她爱她的姐夫；一方面教育的影响和社会的势力又使她对于这种念头觉到羞恶。结果她挟全人格的力量把这个可羞恶的欲望战胜了。

何谓欲望 耶勒注重分裂作用，所分裂的为观念；弗洛伊德注重压抑作用，所压抑的为欲望。要懂得压抑作用，先须懂得弗洛伊德的所谓“欲望”(wish)。象一般经院派心理学家一样，弗洛伊德也把神经系统看成由许多反射弧组成的，一边弧脚代表知觉神经，另一边弧脚代表运动神经。知觉神经所受的刺激都有传

达到运动神经的倾向。在这种神经的流动传达的过程中有一种心力发散出来。这种心力(psychical energy)相当于弗洛伊德所谓“情调”(affect),如果淤积起来,精神就起兴奋状态,使主者觉得不畅快。它在何种状况之下才会淤积呢?在运动神经得到知觉神经所传来的刺激冲动,遇到某种阻力而不能现为行动的时候。如果运动神经得到知觉神经所传来的刺激冲动时立刻就发生行动,心力便得发泄而不致淤积,精神也由兴奋而降为和平。在这个时候,主者可以觉到一种快感。人人心中都存有寻求这种快感的倾向,都想把淤积的心力发泄于适当的行动,这就是弗洛伊德的所谓“欲望”。比如婴儿饥饿时,肠胃的知觉神经感到饥饿的刺激,神经系统中便发散出一种心力,如果这种心力不能发泄于吸吮咀嚼的动作,婴儿便感到不畅快。淤积的心力泛滥横流,其结果往往使婴儿起两种不同的反应:一种反应就是让心力流回到知觉神经弧,把从前饱尝甘旨的味道回想起来,引起许多聊慰饥渴的幻想;一种反应就是让心力乱流到不适当的运动神经,发出啼号跳蹦诸动作。但是如果他的保姆拿东西给他吃,他立刻就会眉开眼笑,觉得舒畅起来了。

快感原则 欲望在婴儿时代最占势力,婴儿的全部生活都可以说是受欲望支配的。他心中没有羞恶的观念,凡是投他所好的东西,他都要据为己有,不管旁人怎样议论他。他处处都要满足自己的欲望,处处都要寻求快感。这就是弗洛伊德所说的“快感原则”(pleasure-principle)。弗洛伊德把快感原则看作支配行为的最原始的法则,所以麦独孤把他纳入“享乐主义的心理学派”里去。

欲望何以被压抑 人是社会的动物,不能一味自私,所以不能一味遵照快感原则。如果他一味遵照快感原则,就不免侵犯旁

人的幸福，扰乱社会的安宁。社会上许多道德的信条以及法律的规定都是用来限制人尽量以快感原则支配生活的。婴儿的社会观念极淡薄，所以只知寻求快感，不问所求的快感是否与社会生活相容。比如看见香甜的糖果，他就老实不客气抓来大嚼。后来年龄渐长，教育和习俗的影响渐深，他于是发现自然欲望往往与道德法律习惯等等不相容，于是知道节制欲望以顾全体面，知道牺牲较近较小的快感，以求较远较大的幸福。总而言之，他发现自己除寻求快感以外，同时还要能适应现实；他的行为标准于快感原则之外又加上一个“现实原则”(reality principle)。

行为既先后受两种原则支配，心理的发展也因而形成两种系统。在婴儿期全受快感原则支配，全受本能驱遣，所形成的最原始的心理的冲积层叫做第一系统(the primary system)。后来受过教育的影响，知道以理智箝制冲动，以事实纠正幻想，不肯赤裸裸地流露本性，这种现实原则所产生的是第二系统(the secondary system)。第二系统并没有放弃快感原则，不过第一系统寻求快感是冲动的，盲目的；第二系统寻求快感是有计算的，是不惜为将来牺牲现在的。比如婴儿见着香甜的食品立刻吵着要吃，是全凭快感原则；后来知道这样不讲礼反而遭大人的禁止，倒不如先做出斯文君子的样子以博得大人的欢心，结果既可得美名，又可得实惠；这样走迂回的路径达到目的，就是遵照现实原则。

第一系统与第二系统不相冲突时，它们可以携手合作。但是在现代社会里，本能的生活和礼教的生活相差太远，第一系统常与第二系统不相容，在第一系统可生快感的在第二系统反生痛感。这是什么缘故呢？这里我们须明白弗洛伊德的本能说。

弗洛伊德的本能说 第一系统和第二系统不但根据两个不同

的原则，它们后面的本能也不一致。依弗洛伊德说，人类本能根本只有两种。最重要的是性欲本能；它的用处在于绵延种族，是第一系统的最大原动力，大半根据“快感原则”而发展。其次为自我本能；它的用处在于保存个体，是第二系统的最大原动力，大半根据“现实原则”而发展。性欲本能是弗洛伊德心理学的基石，我们当于下章专门讨论它，现在只要交代一句话，就是弗洛伊德所谓性欲，意义极广，许多自然欲望，许多情感，在弗洛伊德看，都是性欲的变相。社会对于性欲的表现裁制极严，自我本能又极力求迎合社会，所以第一系统和第二系统遂发生激烈冲突；一方面性欲本能驱遣我们顺着自然的冲动寻求肉感的满足；而另一方面自我本能又驱遣我们实现“自我理想”，服从社会所推尊的道德和法律。因此，人心就成为欲望和社会影响的激斗场，结果往往是社会影响战胜欲望。这就是所谓压抑（repression）。被压抑者是欲望，压抑者是社会影响所造成的“自我理想”，是意识中的人格观念。

潜意识 欲望被压抑之后，并非完全消灭，不过是逃到潜意识中去了。什么叫做潜意识呢？

我们先要知道什么叫做意识。从前旧心理学家把“意识”和“心”看作可互换的同义词。后来他们才把“意识”和“无意识”分开，凡是自己临时觉得到的心理活动叫做意识。意识是流动的，这个时间中在意识之流里的心理活动移一个时间就落到意识之外。这些本在意识中而后来落到意识之外的心理活动在神经系统留有痕迹，还可以因联想作用回到意识中，通常叫做记忆。所谓“无意识”就是还未回到意识的记忆。但是“无意识”不仅限于过去的心理经过。在同一时间之内，我们并不能把所有的心理活动都察觉到。意识的“区域”有“中心”，有“边缘”；“中

心”是注意的焦点，渐到“边缘”，注意也渐淡薄，到最后跨过“意识阈”(threshold)，就变成“无意识”。所以“无意识”包含过去的记忆痕迹和现在未入意识阈的刺激。从前心理学家把意识看作活动的，把无意识看成静止的；意识变为无意识之后，好比虫的冬眠，不过在脑筋里留过痕迹而已。由这种见解到潜意识学说，心理学经过两大进步：第一个进步就是发现通常所谓“无意识”并不是不活动的，不过这种活动没有达到适当的强度，不能为自我所察觉。这就是通常所谓“无意识的脑筋活动”(unconscious cerebration)。持这个学说的人们也把这种活动叫做“潜意识的活动”；不过他们的“潜意识”是零乱的，不成系统的，不能为任何自我所察觉的。心理学的第二个进步就是发现通常所谓“无意识”不仅有活动而且有联贯的活动，有一种特殊的自觉，它没有入意识阈，并非由于没有达到适当的强度，乃是由于原来是从意识分裂开来的。这就是耶勒所说的“潜意识”。“潜意识”自成人格，自有知觉，或与主意识轮流出没，或与主意识同时并流。同时并流的就是普林斯所谓“并存意识”。潜意识不能为主意识所察觉，所以仍是较广义的无意识之一种。弗洛伊德的潜意识也还是较广义的无意识之一种，不过与潜意识又不相同。潜意识复现时，就要把主意识整个地排挤出去；潜意识复现时，自己只露一部分，还须戴起假面具，也并不把意识排挤出去。在弗洛伊德看，“无意识”中有可召回到意识中的，有不可召回到意识中的；可召回的是“前意识”(the preconscious)，不可召回的是潜意识。前意识即所谓记忆；潜意识即被压抑的欲望之全体。同具记忆痕迹，何以有些过去经验可回到意识中，有些过去经验不能回到意识中呢？因为前意识复现于记忆时没有东西去阻止它，而潜意识复现时却免不了抵抗力。这种抵抗力就是原

来把欲望压抑下去的力量，弗洛伊德把它叫做“检察作用”(censorship)。检察作用的背景是“自我理想”。被压抑的欲望大半是不道德的，与“自我理想”不相容，所以被检察作用禁锢在潜意识里。我们在上文说过快感原则和现实原则的分别，以及第一系统和第二系统的分别。这些分别也就是潜意识和前意识的分别。潜意识的成分都是从第一系统中来的，它完全受快感原则支配；前意识的成分是从第二系统中来的，它兼受现实原则的支配。

意识、前意识和潜意识的关系 弗洛伊德对于心理构造的见解有如下表：

意识
前意识(可复现的记忆)
潜意识(被压抑的欲望)

他的学说中最易惹起误解的是检察作用，我们应该把它摆在意识和前意识中间呢，还是把它摆在前意识和潜意识中间呢？在这里我们有两点先要明了：第一点就是，弗洛伊德并不着重意识和前意识的分别，他把意识只看作前意识的一部分。前意识好比一个黑暗的空间，意识好比其中一点流动的灯火，火照到什么地方它就亮到什么地方；从意识到前意识或是由前意识回到意识，都只是一转掌间的事。这两个区域中虽有界限而却无堡垒。潜意识要回到意识必先变为前意识，而潜意识、前意识之中不但界限分明，而且防卫也很严密。潜意识常图乘衅内犯，检察作用也常在看守着，不让它有复现的机会。主者对于潜意识固然不能察觉，对于检察作用也不能窥其梗概。检察作用既不在意识里面，所以

它只能在前意识和隐意识的界线上。但是此外我们还有一点要明了：就是隐意识和前意识并非绝缘的。前意识中有些成分和隐意识中的成分相联络。它们回到意识时也不免受意识的压抑和抵抗。这在使用自由联想法时最易见出。比如隐意识中被压抑的成分与“水”字有关系时，“水”的观念由前意识复现于意识时就要遇到若干抵抗，需时就较长久。因此，弗洛伊德在意识和前意识的界线又摆一个第二种检察作用。一般人往往没有将这两种检察作用分别清楚，只笼统地说被压抑的欲望受意识的检察作用禁锢。弗洛伊德自己有时也这样说，因为他不重视意识和前意识的分别。

压抑作用的比喻 弗洛伊德曾用这么一个粗浅的比喻来说明压抑作用。他说：“现在我在这个讲堂里演讲，大家都静听无哗。假如有一人要扰乱我，又顿足，又高声谈笑，我说象这样闹我不能再讲下去。诸位中间就有几位有火性的人站起来和滋扰者争辩一番，然后把他赶出门外去。这个人既被‘压抑’，我才能继续演讲。但是因为要提防他再闯进门来滋扰，帮助我的听众们拿些椅子把门抵住，形成一种‘抵抗力’。如果我们把这个比喻中的经过移到心理上去，把讲堂看作意识，把门外走廊看作潜意识，我们对于压抑作用就能得一个很明了的意象了。”

在别的地方他又拿守门者来比喻检察作用。他说：“潜意识好比一间很大的等候室，其中有许多心理的骚动者，象许多人一样，彼此互相拥挤。隔壁是一间较小的房子，象是一种会客室，住在里面的是意识。这两间房子的门槛上站着一个守门者，他审查那些心理的骚动者，如果他觉得哪一个人形迹可疑，就拒绝他进会客室。有的刚到门槛就被他推回，有的已经跨进会客室才被他赶出，这只是他的防卫时而严密，时而松懈，根本并无二致。

潜意识中的骚动者是意识所看不见的，因为一个在等候室，一个在会客室。他们本来在意识阈外，到挤上门槛又被守门者（检察作用）赶回时，它们是想入意识阈而不能，这就是‘被压抑’。偶尔能跨过门槛的骚动者也不一定就算是进了意识，除非是意识的眼睛已经光顾到它们。这里仿佛又有一间房子（在等候室和会客室之中）是前意识所居住的。……说某一个冲动被压抑时，就是说它被守门者所拒绝，不能由潜意识中转进前意识中。我们施用分析治疗去解放被压抑者时所遇到的抵抗力也就是这个守门者。”

被压抑的欲望在潜意识中的生活 被压抑的欲望在潜意识中能避开意识的节制，所以它的活动的能力较原先在意识中时反而加大。它可以联合其他被压抑者形成所谓“情意综”（complexes），它可以乘检察作用弛懈时化装闯进意识中而为梦，及其他日常心理的变态；它可以形成迷狂病征，它又可以借升华作用发泄于文艺、宗教和事业。这些事实都待下文详论。现在只专说迷狂病征的成因，以便说明弗洛伊德和耶勒的学说的异点。

欲望可分析为两个成分，一个是观念，一个是附丽于这个观念的“情调”（affect, or feeling-tone）。比如接吻的欲望，一方面含有接吻的意象或观念，一方面又含有伴着接吻的情调。观念是意识所能察觉的，情调是意识所不能察觉的。我们在上文说过，弗洛伊德的神经系统以反射弧为单位。知觉神经受刺激时，一方面意识感觉到它，这就是观念；一方面神经系统发散一种储蓄的力，它有发泄于动作的倾向，这就是情调。欲望也是一种反射弧的冲动。它被压抑时它的两个成分同时被压抑而结果则不必相同。观念被压抑时就被拘囚在潜意识里成为“固结观念”（fixed-idea）。情调被压抑时却浮游不定，有种种的可能。它可以“转移”为生理的表现，造成麻木、瘫痪、拘挛等迷狂病征。这是

“转移迷狂症”(conversion hysteria)的起源。例如上述勃洛尔所诊治的病妇于不能饮水之外又有视觉错乱的毛病。这就是一种转移迷狂病征。她有一次坐在父亲病床旁流泪，父亲猛然问她那时候是几点钟。她的眼睛被泪蒙蔽了看不清楚，使劲把表拿近眼前，把针盘看得特别大。她想勉强止住眼泪，免得让父亲看见。以后她就得了视觉错乱症。这就是原来附丽在不让父亲看到自己流泪一段经过上面的情调转移到器官上去，酿成眼睛的毛病。有时被压抑的情调可以由悲痛的观念转到一个自身并不悲痛的观念上去，而酿成所谓“焦虑迷狂症”(anxiety hysteria)。勃洛尔的病妇的畏水症就是这样得来的。她把嫌恶保姆的情调移置在水的观念上面去了。

弗洛伊德和耶勒的异点 象耶勒一样，弗洛伊德的变态心理学也是建筑在迷狂症的事实上面。耶勒常说弗洛伊德的学说全是他自己的“受伤记忆”一个概念产生出来的。所谓“受伤记忆”就是潜意识中的固结观念，原来是从意识中分裂出来的。从上文看，我们可以见出弗洛伊德也承认迷狂症是经过意识分裂的。不过他的学说和耶勒的究竟绝不相同。第一，论分裂的成因，耶勒的根本原理是心力衰竭，意识自然涣散；弗洛伊德的根本原理是两种心理活动相冲突，强者压抑弱者。耶勒的病人是不能回忆过去致病的经验，弗洛伊德的病人是不愿回忆过去致病的经验。第二，论被分裂意识的内容，弗洛伊德的被压抑欲望几乎全是性欲，耶勒却极力反对此说，以为任何观念都可以分裂为潜意识。弗洛伊德的潜意识中的滋扰者是游离的情调，耶勒的潜意识中的滋扰者是固结观念。第三，论分裂作用与迷狂症的发展，耶勒以为迷狂症中始终只有一次分裂，而弗洛伊德则以为有两种分裂。比如说一只手的麻木，在耶勒看，这是由于手的知觉作用从意识

分裂开来所以被遗忘了；在弗洛伊德看，这不仅由于手的知觉作用被分裂，而且也由于被压抑欲望的情调移转到手上面来了。欲望被压抑以后就被遗忘，这是第一次的意识分裂。附丽被压抑欲望的情调脱离原有观念而转到器官上去使该器官失去知觉作用，这是第二次的分裂。换句话说，从耶勒的说法，被分裂的意识直接就变成病征；从弗洛伊德的学说，被压抑的欲望须另造一种意识的分裂才发生病征。

荣格的潜意识说 弗洛伊德所谓潜意识是完全在个体生命史中形成的。婴儿初入世时只有本能而无潜意识。潜意识的发生由于自我本能和性欲本能互相冲突，环境的影响是它的主因，与遗传没有大关系。荣格以为潜意识的内容并不如此狭小。他把潜意识分析为两大要素：一为“个体的潜意识”（personal unconsciousness），是在个体生命史中形成的，其中又可分为两要素：一为寻常可召回的记忆，相当于弗洛伊德的“前意识”；一为被压抑的欲望，相当于弗洛伊德的“潜意识”。但是“个体的潜意识”之外还有“集团的潜意识”（collective unconsciousness），这是弗洛伊德所未曾道及的。“集团的潜意识”得诸遗传，是人类所共有的。它也有两大要素：一为本能，一为“原始印象”（primary images）。他的本能说大体和弗洛伊德的相同。他以为本能只有两种：一为绵延种族用的性欲本能，一为保存个体用的营养本能（较弗洛伊德的自我本能稍窄狭）。“原始印象”是荣格的特别贡献。它是人类在原始时代所蓄积的印象遗传到现在的。其中最重要的是神话。原始人类对于自然现象不能给以科学的解释，于是替风云河海、草木鸟兽等等臆造许多神鬼出来。这种神话在现代虽很少有人相信，但是还储蓄在潜意识中，常在梦中出现。此外我们还有直觉“先经验的知识”的能力，例如“凡事都

有原因”，“甲不能同时为非甲”，“全体大于部分”一类的真理我们都不假经验，就能用直觉领悟。这是什么缘故呢？因为我们的集团的潜意识中就有若干“思想原型”（archetypes of thought），这些“思想原型”也就是一种“原始印象”，在荣格看，科学家的发明和艺术家的创作都凭借“原始印象”，不仅靠个人的努力。一般人看到他们的成绩那么神奇，以为他们是“如有神助”或是得着灵感，其实他们也只是叨祖宗的光。马耀（Mayer）发现能力不灭律就是一个好例。他本来不是物理学家，对于能力问题也并没有用过深思冥想。有一天他坐在船上，猛然间就悟出能力不灭的道理。荣格说，这并不足为奇。“能力不灭”是人类祖先所早已储蓄起来的印象。如宗教的灵魂观念就是能力印象的雏形；“灵魂轮回”说就是“能力不灭”印象的雏形。人人的潜意识中都存有这个原始印象，不过在迈尔的潜意识中，因为情境凑巧，所以这个原始印象能涌现于意识。人家就说他“发现”能力不灭律了。

原始印象与习得性的遗传 荣格的“原始印象”是一种遗传的习得性。习得性是否可遗传还是生物学上一大难题。据雷马克（Lamarck）说，习得性是可以遗传的。例如长颈兽在原始时代须伸长颈项才能吃得树叶，逐渐练习，颈项就越伸越长。伸长本是在个体生命史中一个习得性，以后遗传到子孙，所以一代长似一代。魏意斯曼（Weismann）和新达尔文派生物学家却反对此说。他们以为遗传的媒介是生殖细胞，习得性不能影响到生殖细胞，所以无法遗传。例如连接把十几代的鼠的尾巴割去，以后新生的鼠还是有尾巴。现在生物学者大多数都倾向新达尔文派。在他们看，荣格所谓“原始印象”是不能由原始人类遗传到现在的。不过习得性究竟可否遗传也还是一个未决的问题。

第五章 梦的心理

弗洛伊德最重要的著作为《梦的解释》(The Interpretation of Dreams)。他自己曾经说过，梦的研究是到心理分析的捷径。我们想明白他的学说，不可不知他对于梦的见解。

原始人民心目中的梦 普通人对于梦抱有矛盾的态度：他们一方面以为梦是一种莫名其妙的幻境，所以它成为一切虚幻离奇的象征。莎士比亚的“我们只是做成梦的材料”，李白的“人生如梦，为欢几何”一类的话，是一般人所认为含有至理的。梦既然没有理性，所以值不得研究，只有痴人才去说梦；但是一般人同时又相信梦也不是漫无意义的。在原始时代，梦有很大的支配生活的能力。他们以为人的精灵在梦中可以和鬼神相感通。殷高宗梦见上帝赐他一个良相，醒后依梦图形，令人四处寻求，果然得到傅说；汉明帝梦见金人，便成了佛教东传的兆应；李白的母亲梦见长庚星，所以她生了聪明的儿子。精灵在梦中既然能和神鬼相感通，所以梦中见闻都是神鬼的诏命。未来的祸福都可以从梦中看出。不过神鬼欢喜闹神秘的玩艺。他们的预兆如果一目就能了然，那就失其神秘的价值了。所以梦的隐语须经通人解释，意义才能明了。因此解梦的人在原始时代最被人尊敬。《旧约》中说过埃及国王有一次梦见七枝瘦麦穗把七枝肥麦穗吞咽下

十

去了，约瑟替他解释说这是七个丰年之后有七个荒年的预兆。国王听他的话，储蓄了七年的谷子，后来果然有七年是荒年，人民受积谷的赐，所以没有闹饥荒。约瑟因此在埃及得了极大的信用和势力。这是古今所传为佳话的。但是这种原始时代的解梦术究竟有些牵强，因为它可以随意附会，没有一定的标准。比如有一人乘船遇风，把儿子吹落水里去，夜间梦见和儿子分梨吃。这个梦经过两个人解释。甲说：“分梨者，分离也，不祥之兆”；乙说：“梨开则见子。”后来他果然把儿子寻出来了。乙的本领从效果方面说固然比甲高明；可是这也有幸有不幸，何以见得分梨是“见子”而不是“分离”呢？

原始时代的解梦术虽然只是一种迷信，但是它也给近代心理学家两个很重要的暗示：第一个暗示就是凡梦都有意义，不象表面那样怪诞；第二个暗示就是凡梦都是象征的，它的意义和它的幻象是相吻合而却不必相同。

旧心理学对于梦的解释 旧心理学专研究常态的意识，梦是怪诞离奇的，所以置之不谈。间或有一两位心理学家注意到梦，也只能观察一些零乱的事实。他们关于梦的见解可以这样地撮要叙述：

我们每夜都做梦，可是收集梦的材料却很困难。梦是最容易忘记的。醒时追忆梦中经过，只是捕风捉影似地记起一些零碎怪诞的印象。但是梦有两个特征是容易分析出来的：第一，做梦者不能知觉梦中自己身体的实在状况；第二，他在梦中把记忆得起的印象错认为实在事物。我们可以说，梦和醒的最大异点就在醒时能分别幻想和实境而梦中则不能分别。何以在醒时明知它是一种幻想而在梦中却被误认为实境呢？这是由于幻觉。在醒时我们能拿想象和自己的知觉以及旁人的经验相比较，容易发现想象的虚幻。

在梦境则不然。我自己的知觉既然失其作用，而旁人更不能以他们的经验来纠正我的想象，所以想象和事实便混淆起来了。

梦境和醒境虽不同，而梦的内容则尽取材于醒时经验。梦中意识和醒时意识的分别不在材料而在材料的配合方法。醒时的配合是合理的，梦中的配合是不合理的。醒时所有的心理活动如知觉、情感、意志等等在梦中都可以再现。就中以知觉的经验为最重要，而知觉的经验又以视觉记忆为最鲜明。听觉和触觉也很重要，色觉和嗅觉就不常入梦。据美国心理学家Calkins的统计，梦的各种知觉成分比例如下：

观 察 者	视觉	听觉	触觉	味觉	嗅觉
甲(133个梦)	85%	58%	5.3%	0	1.5%
乙(165个梦)	77%	49.1%	8.5%	0	1.2%
丙(151个梦)	100%	90%	13.5%	12%	15%
丁(150个梦)	72%	54.6%	6%	2.7%	27%

睡眠中的感官刺激也易引起幻梦。例如壁上的钟声常使睡眠者梦轰雷，用冷水洒在睡眠者的身上常使他梦下雨，睡时以手掩胸，往往梦为厉鬼或怪物所压。梦中想象力最活动，一个零碎的错觉，可以成为一段复杂情景的中心。有一位Maury曾经梦见自己生在法国革命时代，被人拘到革命党所组的法庭去，由审问而定讞，由定讞而上断头台，情景都很逼真，他并且很明白地觉得刀子扑地一砍把他的头砍落了。惊醒来一看，他发现颈项上并不是刀，只是倒下来的床顶。霍通(L. H. Horton)根据这类事实，断定一切梦都是错觉，一切梦中图形都是睡眠中器官状态象征的解释。例如红的物体象征身体某一部的发炎，飞马象征血脉

的疾促，傲慢的女子象征寒冷之类。

旧心理学对于梦的解释大略如此。一言以蔽之，他们以为梦不是幻觉，就是错觉；至于幻觉和错觉的发生则由于睡眠中知觉失其作用不能拿事实来纠正错误的联想。他们没有疑问到：如果梦全是错误的联想，何以它往往是完整有意义的经验呢？从许多繁杂的意识经验中，拣选一些零星断片出来，凑拢成一个完整连贯的幻想，这种工作好比诗人做诗，小说家做小说，不能说是机会造成的。主宰这种梦的工作者究竟是什么呢？梦的意义如何去进行解释呢？这些问题是旧心理学家所未曾明白答复过的。

弗洛伊德的梦的解释 弗洛伊德在他的最重要的著作《梦的解释》(The Interpretation of Dreams)中根本推翻幻觉错觉的说法。他是一个主张极端的“前定主义”(determinism)的人，以为心理上有一因必有一果，有一果必有一因，没有一件事是偶然的。“心理界和物理界一样，无所谓机会。”所以梦也决不是机会造成的错误的联想。我们在前章说过被压抑的欲望和潜意识，梦就是它们的产品。依弗洛伊德看，凡梦都是欲望的满足(wish fulfilment)。这种欲望大半是关于性欲的，在平时因为它和道德习惯不相容，所以被压抑到潜意识里去了。但是它还是跃跃欲发，在睡眠中检查作用弛懈，它于是戴上离奇怪诞的形象做假面具，乘间偷入意识界去活动，于是成梦。

这是几句提纲撮要的话，我们现在来把它解释详细些。一般人怀疑弗洛伊德的学说，大半因为嫌他所说的象征太牵强。其实梦不必尽是象征的。我们先从不是象征的梦下手，然后再进一步研究象征的梦。

日梦 我们不仅在睡眠中做梦，日间精神疲倦，注意力涣散，平素受理智束缚的与事实相冲突的幻想于是源源涌现，这种

幻想和梦也没有分别，所以通常叫做“日梦”(day-dream)。日梦是欲望的满足，比较夜梦更容易看出。有一个卖牛奶的女佣头上顶着一罐牛奶上镇市去，连走连想着：“这罐牛奶可以卖得许多钱，拿这笔钱买一只母鸡，可以生许多鸡蛋，再将这些鸡蛋化钱，可以买一顶花帽子和一件漂亮的衣服。我戴着这顶帽子，穿着这件衣服，还怕美少年们不来请我跳舞？哼，那时候谁去理会他们！他们来请我时，我就向他们把头这样一摇！”她想到这种排场，高兴极了，忘记她的牛奶罐，真地把头一摇，牛奶罐扑地一响，她才从好梦中惊醒！这是日梦一个顶好的实例。日梦是一件最快活的消遣。做日梦时心里都很洋洋得意，日梦中的情节大半都是很愉快的，因为平素不能实现的欲望在做日梦时可以赤裸裸地尽量实现。

不是象征的梦 日梦的功用是以幻想弥补现实的缺陷，睡眠中所做的梦有什么不同呢？他们并没有什么重要的异点。拿日梦和象征的梦摆在一块，固然相差较远，但是睡眠中所做的梦也有不是象征的。小孩子们常梦到吃新鲜的食品，玩稀奇的玩具，耍有趣的把戏，穿好看的衣服，和日梦简直没有差别。成人的梦也往往如此。饥饿时常梦见赴宴，焦渴时常梦见饮水，就是受社会裁制很严的性欲有时也赤裸裸地在梦中得满足。中国传说中的“黄粱大梦”也是一个不是象征的梦。相传唐开元时有一位卢生落第归家，路过邯郸县下了旅馆。他正在煮黄粱做饭吃，忽然睡着，头靠在一个道人给他的磁枕上。他梦见做了五十年的高官，享了八十年的上寿，其中如中状元，做宰相，征西域，和李林甫闹脾气，经过许多阔绰排场。最后他不幸得了病，正在升天成佛的时候，锅里的水沸腾起来，把他惊醒了，他才觉得做了那么一场大梦，黄粱还没有煮熟！这是一个落第的穷书生在梦中享受他所渴

望的荣华富贵。中国的说部里常描写满足性欲的梦。《聊斋志异》和《阅微草堂笔记》之类的著作中几乎可以找出这么一个公式：某生于某日薄暮行经某地，遇见一位绝代佳人邀他到她家里去，盛宴之后，他们便成了恩爱夫妻，百年偕老；可是次晨醒过来才发现自己睡在一个古墓旁边。这种千篇一律的故事还颇受读者欢迎，其中含有性欲的诱惑，是很显然的。

诸如此例，都可以证明梦实在是满足欲望的。平时所已经满足的欲望决不再入梦。有一个小孩子对他父亲说：“爸爸，我昨夜梦见吃花饼子。”他父亲说：“你这个梦有吉兆，你给我十文钱，我替你解释。”小孩子说：“我如果有十文钱，吃饼子还要在梦中么？”这句话是含有至理的。欲望何以要在梦中满足呢？因为它是很骚扰的，容易扰乱睡眠，在想象中得了满足，睡眠才不易为它所惊醒。所以梦是颇有益于心理健康的，它一方面可以保护睡眠，一方面又用幻想镇住心理的天平的一端，以抵抗另一端所受的现实的重压。

恶梦 我们也许要发一个疑问：满足欲望的梦应该都能惬意快意，我们何以有时做可怕的恶梦呢？小孩子常梦被蛇咬伤或是落到水里，病人常梦被厉鬼凌虐，兵士常梦到战场上的可怕的情形。难道我们希望蛇咬，希望落水，希望尝战场上的恐怖，希望遇见厉鬼，在醒时不可得，于是在梦中遇着这些凶险来满足欲望么？麦独孤和其他心理学家常持此说作攻击弗洛伊德的证据。他们说：“根据韦德(S. Weed)和海兰(F. Hallam)的研究，梦有百分之五十八带有痛感成分，而真正的甜蜜的梦只有百分之二十八有余，我们可以见出梦与欲望无关。

梦的隐义和显相 弗洛伊德说，这种理由不能成立，因为成人的梦大半是象征的，化装过的。上文所说的日梦和不是象征的

梦所表现的欲望原来就没有经过压抑作用，所以在梦中可以自然流露，不必经过化装。成人的梦所表现的欲望大半已经受过压抑作用，如果赤裸裸地流露，必定受检阅作用驱还到潜意识里去，所以有化装的必要。我们醒后所记得起的是梦的化装而不是梦的真面目；是“梦的显相”(manifest dream content)而不是“梦的隐义”(latent dream thought)。作梦好比制谜。显相是谜面，隐义是谜底；显相虽是零落错乱，隐义则有线索可寻，把隐义翻译为显相，叫做“梦的制造”(dream construction)；从显相中寻出隐义，叫做“梦的解释”(dream interpretation)。

梦的象征 以具体的形象代表欲望的满足，以显相代表隐义，就是通常所谓“象征”(symbolism)。象征的用意在避免检查作用，让被压抑的欲望再现于意识阈。弗洛伊德以为欲望大半是性欲，所以把许多梦中形象看作性欲的象征。例如杖、伞、树、刀、枪等长形物都象征男性生殖器；房屋、瓶、船、橱等空洞有容的物件都象征女性生殖器；飞行、上楼梯、种植种种动作都象征性交。梦的象征可以用下例说明：

有一位美术家相貌很美，为人也很和蔼，所以许多女子都爱他。他有一个十六岁的儿子，有一次告诉心理分析者说：“我梦见房子里有许多孔，父亲要把它们一齐塞起，我实在很替他担忧。父亲想一个人独塞，其实我很可以帮忙，而且他是一个大美术家，费力气去塞壁孔，也不合身分。”依弗洛伊德说，这个梦完全是性欲的象征。他看见父亲专享许多女子的爱，心中不免妒忌。墙孔是雌性的象征。妒忌父亲的艳福是梦的隐义，忧父亲独塞墙孔是梦的显相。

梦的工作 把隐义翻译成显相可以采用四种方法，统称为“梦的工作”(dream work)。

一、凝缩。拿一个符号代表许多隐义，叫做凝缩(condensation)。有时隐义的某部分完全省略去，只有零片段化装成为显相；有时许多相类似的隐义公用一个显相，如同“混合影片”一样。一个年轻妇人梦见一个女子向她丈夫使眼色。她平时本来妒忌几个和她丈夫相亲密的女子，梦中所见的虽然只是一个女子，而这个女子所穿的衣服是在那几个女子身上取来凑成的，所以她实在是把几个女子的形象凝缩在一个人的身上。弗洛伊德自己曾经梦过做文章讨论一种植物，据分析的结果，“植物”这个观念代表 Gärtner(意为园丁)和他的美丽的夫人，又代表他所诊治的名叫 Flora(意为花)的病妇，又代表他自己的妻子所爱的花。

二、换值。把被压抑的观念所有的情调，移注到另一个不重要的观念上去，使它在梦中占重要的位置，叫做“换值”(displacement of value)。因有“换值作用”，在显相中是很重要的形象，在隐义中或不甚重要；在显相中是很琐屑的形象，在隐义中或甚重要。所谓换值就是情调的移置。依弗洛伊德说，情调本来是一种流动的心力，可以从甲观念移注到乙观念上去的。换值的目的在混淆轻重，使检察作用不容易发现欲望的真面目。比如一个客人已经走出门了，又跑回去，本来是要满足隐意识中再见主妇一面的欲望，而借口却是忘带手杖。拿手杖是一件细事而却有一个很热烈的念头依附在上面，这就是所谓“换值”。

三、戏剧化。拿具体的形象来表现抽象的欲望，叫做“戏剧化”(dramatization)。用文字思想是在心理进化已达相当程度之后。原始的人类思想都用具体的形象。我们在梦中的思想，运用的便是原始时代的思想方法。形象之中尤以从视觉得来的为最普遍。一切梦的象征都是经过戏剧化来的。例如女子梦为马

所践踏时，就是把顺从男子的性的要求这个观念表现为具体的形象。

四、润饰。以上三种作用都是在作梦时进行，它们的目的都在逃避“梦的检察”(dream censor)。我们醒后回想梦中经过，仍受检察作用的裁制，把本来颠倒错乱的材料再加一番整理，使它现出若干条理来，这叫做“润饰”(secondary elaboration)。所以梦是经过两次化装的：第一次化装是在梦中进行的，第二次化装是在醒后回忆时进行的。梦的分析把这两重化装揭开，由显相中寻出隐义。

麦独孤对于弗洛伊德学说的批评 弗洛伊德的《梦的解释》出版以后，心理学的趋向为之一变。他的门徒把它尊为“圣经”，不敢置疑其中一字一句；经院派心理学者又把它全部斥为妄诞无稽。诸家批评弗洛伊德比较精细的要算麦独孤。他一方面承认从亚理斯多德之后对于心理学贡献最大的人莫过于弗洛伊德，而同时对于他的《梦的解释》也极肆攻击。他在《变态心理学大纲》里说：

弗洛伊德的梦的学说中几点真理好比糖衣，使读者们把整块的丸药吞咽下去，不说一句非难的话。它的几点真理是可以数得清的。第一，象别的心理活动一样，梦的成因是意志，是从心的本能的基层所发生的冲动。这本是事实，不过把这个事实表为“凡梦都是欲望的表现”，也未免有些笨重。第二，在梦中寻表现的确实是被压抑的自然倾向。第三，梦中的思想比醒时的思想本来较为原始，大半运用形象，自然免不掉象征和寓言。第四，有些梦实在是被压抑的性欲的表现，有些梦的符号实在是性欲的。第五，弗洛伊德所视

为梦所特有的几种作用(如上述凝缩、戏剧化等)有些的确是常在梦中发生的。

但是除了这五点之外，麦独孤对于弗洛伊德的学说颇肆攻击。他的最重要的理由有下列各点：

一、心理学家对于行为的见解可分两派：一派持“享乐说”(hedonism)，以为一切行为都不外是寻求快感与避免痛感，吾人心中预存何者发生快感、何者发生痛感的计算，而后才有寻求与避免的行为。一派持“动原说”(hormic theory)，以为人类生来就有若干自然倾向，就要把这种自然倾向实现于动作，动作顺利，于是生快感，动作受阻碍，于是生痛感，在动作未发生以前，吾人实未尝预期快感如何可寻求，痛感如何可避免。这两派学说根本不能相容。甲派注重理智，乙派注重本能和情感；甲派把快感和痛感看作行为的动机，乙派把它们看作行为的结果。享乐说盛行于十八世纪，现代心理学者大半以为它是错误的而改从动原说。弗洛伊德本来是这种新趋向的先导者，他的心理学大体是建筑在动原说上面的。可是他同时又取所谓“快感原则”，以为潜意识中的欲望为着要寻求实现的快感，才化装偷入意识阈而成梦，这全是“享乐说”，和他的基本主张自相矛盾。

二、弗洛伊德对于“检察作用”(censorship)和“自我”(ego)两个名词用得也太混乱了。有时他把检察作用和自我看作是一件事，它们都受社会影响而后形成的，它们都是性欲的压抑者，都是潜意识的抵抗者。但是在梦的解释中，他又似乎把它们看作两件事。检察作用可以察觉梦的隐义而防止其赤裸裸地现于意识界，而“自我”则不能察觉梦的隐义。梦的隐义常躲避“自我”，因为恐怕惊动了它的道德意识。照这样说，“自我”是富

于道德意识的，连偶尔起来的一个不道德的念头也会使它受震撼。可是弗洛伊德又说，“自我”在梦中“脱尽伦理的束缚，同情于一切性欲的需要，同情于一切久被美育所排斥的和与道德约束相反的东西”。这样看来，“自我”一方面站在梦的剧场之外，拿它的道德意识来评判梦中经过，一方面它又站在梦的剧场之中成了一个主角。它究竟是怎么一回事呢？弗洛伊德的压抑说全凭自我富于道德意识这个原则。“自我”怕不道德的欲望，才把它压抑下去，才施其检察作用和抵抗作用不让不道德的欲望回到意识中来。但从事实看，自我并不是这样富于道德意识的东西。白柔尔(Brill)医生曾研究过二十一个病人，发现他们都梦见和自己的母亲发生性的关系，完全没有化装，然则弗洛伊德所谓检察作用到什么地方去了呢？

三、弗洛伊德以为梦须化装以保护睡眠，免得惹起“道德的震撼”。作梦者常从梦中惊醒，而易使人惊醒的梦大半只因为其中情节富于过度的刺激性，并不必是不道德的。这件事实可以证明弗洛伊德的话没有凭据。

四、弗洛伊德以为梦的符号都是象征生殖器和性的关系，他又承认这些符号是从野蛮的祖先遗传下来的。有些符号自然可以象他那样解释，有些符号却是人类已经开化以后的东西。例如穴居野处的人们何从拿“伞”做阳性的符号、“屋”做阴性的符号呢？

五、弗洛伊德的学说最难解得通的是恶梦。他以为恶梦由于欲望没有化装得好，直接出现于意识阈，以至惹起道德意识的惊惧。这种说法太牵强，只要看看许多恶梦的内容便知道。恶梦中所以惹起惊惧的只是危险的情境而不必与道德观念相冲突。欧战中兵士们常作战场梦，把以往所经历过的险境完全回忆起来。这

决不能说是没有化装的性欲。

六、依弗洛伊德说，梦所表现的欲望一是隐意识的，二是经过“退向作用”的，这就是说，来比多的潜力退向到婴儿期所固结成的情意综(详下章)。但是他自己所分析的梦很少有和这个学说相符合的。例如一个妇人梦见侄儿死了。她本来恋爱一位教授，后来因为发生误会，分散了就没有机会再见面。她从前确已见过另一个侄儿死了，在送丧时她得再见她所爱的那位教授。弗洛伊德分析这个梦，说梦见侄死是要实现再见教授的欲望。他又拿她醒时的经验来作证。她平时就处处寻机会见教授，每遇他公开演讲，必定去听。她又常常在那位教授后面远远地望着他。从这些事实看，我们可以相信弗洛伊德的解释颇近情理，但是和他的理论却完全不符。第一，她所表现的欲望是她意识中所常觉到的，虽然略经压抑，却不一定已成为隐意识。她在醒时就处处明目张胆地追随那位教授，何以在睡眠中意识防范弛懈时反而要经过化装呢？第二，她的再见教授的欲望起于青春时期，并没有经过弗洛伊德所谓退向作用。

理论和事实不符这个毛病已经可以摇动弗洛伊德的梦的见解，而此外又另有一件事实也很值得注意，就是许多的梦不用弗洛伊德的方法也可以解释得通。同是一种事实，他的学说是一种解释，别的学说也可以解释，取舍就全凭我们自己裁夺了。在许多其他的梦的学说之中，荣格的最为重要。

荣格的梦的学说 荣格和弗洛伊德一样，也把梦看作隐意识的产品。不过他有两个要点和弗洛伊德不同：第一，弗洛伊德只究问梦的原因，他的解释完全是客观的；荣格注重梦的目的，他的解释是主观的。第二，弗洛伊德着重个体的隐意识，以为梦是欲望的化装；荣格着重集团的隐意识，以为梦是“原始印象”的

复现。

这两个要点是相关联的，我们只要明白荣格所着重的persona和anima的分别，就可以见出它们是怎样相关联的。

persona和anima的分别 各人有各人的个性，个性不但在意识生活中见出，就在潜意识生活中也可以见出。荣格把意识生活的个性叫做persona，意谓“人格”；把潜意识生活的个性叫做anima，意谓“灵魂”。persona是在个体的环境影响之下造成的，是自己觉得到旁人看得着的性格。anima是无数亿万年前的远祖所遗传下来的“原始印象”，是自己觉不到旁人看不见的性格。这两种性格在同一个体之中常相反，惟其相反，所以能相弥补。anima偏重情感时，persona常偏重理智；anima“内倾”时，persona常“外倾”，其他由此类推。我们在醒时所表现的 心理生活是persona，在梦中所表现的心理生活是anima，比如理智过于发达的人往往忽略情感和本能的生活，本能和情感就借“原始印象”做符号在梦中出现，以弥补意识生活的缺陷。所以梦的材料是集团的潜意识中所储蓄的原始印象，梦的目的是以潜意识的个性纠正或弥补意识的个性。这个道理看下面的实例自然明白。

有一位患病的青年梦见站在一个果园里偷摘苹果，很小心地四面张望，好象怕被旁人看见似的。荣格用自由联想法分析这个梦，曾经作这样的一个报告：

病人所联想起的与这个梦有关的记忆：他幼时曾经在旁人的园里偷摘过两个梨子。梦中要点是做亏心事的感觉，他因而联想起前一天曾经在街上和一位仅有一面之交的姑娘谈话，适逢一位男朋友走过，他猛然觉得有一点害羞，好象做

了什么坏事似的。他又由苹果联想到《旧约》中亚当、夏娃偷食禁果被逐出乐园的故事。他觉得偷食禁果受那样重罚是不可解的事。他常为这件事怪上帝太苛刻，因为人的贪鄙和好奇心也都是上帝给他的。他又联想起他的父亲常为一些事情惩罚他，尤其是偷看女子洗澡，这也是他不甚了解的。这件事又引起另一个自供。他近来正和一个婢女恋爱，前一日还和她私会过，虽然没有完全达到目的。

原因观和目的观 偷摘苹果的梦所引起的联想如此。如果依弗洛伊德的原因观去解释它，它的意义应该是这样：梦者前一日和婢女私会，没有实现他的欲望。摘取苹果就是满足这个欲望的象征。荣格反对这种专论原因的解釋，主张同时也要顾到这个梦的目的。满足性欲的符号甚多，他何以不梦上楼梯，何以不梦拿钥匙开门而独梦偷摘苹果呢？如果他梦见上楼梯或是开门，则他的联想必不同，必没有偷摘苹果的“罪恶意识”，必联想不到亚当、夏娃的故事，必联想不到前天在街上被朋友看见和少女谈话时所感到的不安。他梦偷摘苹果，是由于“罪恶意识”取一个原始印象（偷食禁果在原始时代就已经代替罪恶意识，《旧约》中亚当、夏娃的故事就是明证）做符号，从隐意识中涌现出来。他近来意识生活是颇不道德的。他平时已把私通婢女一类的行为看惯，不把它当作大了不得的事。他的persona偏向纵欲；但是他的anima却存有罪恶意识，所以在梦中警告他私通婢女和偷摘苹果一样不正当。从此可知荣格的解释和弗洛伊德的几乎完全相反。弗洛伊德所谓隐意识内容尽是不道德的；荣格则以为隐意识不但不一定是不道德的，有时还可以纠正意识生活的不道德。

荣格以外，还有迈德(Maeder)、西伯勒(Silberer)和阿德勒

(Adler) 诸人对于梦的研究也各有贡献。和荣格一样，他们都注重目的观。一般人通常把他们统称为“后弗洛伊德派”(post-Freudian School)。迈德和西伯勒都把梦看作潜意识对于生活问题所给的答案。我们在生活方面感到某种困难时，意识固然在谋虑应付的方法，潜意识也在努力解决目前的困难。潜意识是弥补意识缺陷的，所以它的解决方法和意识的往往不同。梦就是潜意识对于目前困难所给的解决方法，所以它不仅是回顾以往，而且预瞻未来；不仅有前因，而且有后果。这种学说大体和荣格的相同，它并不说要把弗洛伊德的原因观根本推翻，不过以为弗洛伊德的学说只顾到一面的真理，我们应该拿目的观来补充它。

阿德勒的梦的解释 阿德勒赞同弗洛伊德的梦是化装一说而却否认它是性欲的满足；他赞同荣格的梦有目的一说而却否认它是潜意识对于意识的警告。我们在第一章中已经说过，阿德勒的学说集中于“在上意志”。每个人都希望比旁人优胜，在生活路径上悬一种很远的“幻想的目标”，时时刻刻地向这个目标努力前进。醒时如此，梦中也是如此。梦是继续醒时工作的，醒时心中所未解决的难题，在梦中也还在心中盘旋。“在上意志”所孕育的“幻想的目标”常带侵略性质，不免和意识相冲突，所以在梦中须借符号出现。我们现在可以取一个实例来说明：

有一个妇人恋爱她的姐夫，经过激烈的情感的冲突，因而发生精神病，常常想自杀。有一夜她梦见自己打扮得非常漂亮，和拿破仑在一块跳舞。她的名字是路易丝(Louise)，拿破仑的后妻也叫做路易丝，他因为要娶路易丝，才和约瑟芬离婚。如果依弗洛伊德的解释，这个梦显然是性欲的表现，她希望她的姐夫仿效拿破仑，丢开她的姐姐来娶她自己。但是阿德勒说不然，她实在是希望胜过她的姐姐，并非钟爱她的姐夫。她的姐姐只嫁一个平

凡的人，她自己却要寻一个拿破仑。她的在上意志不许她降格和一个寻常的男子跳舞。她醒时原已有这种希望，梦中所见只是一种幻想的实现。

以上所述诸家学说，各有各的道理，也各有各的荒唐。我们须根据事实，审慎抉择，不可专肆攻击，也不可盲目赞扬。将来较圆满的梦的学说或许是集合诸家所见到的片面的真理而成的。

第六章 弗洛伊德的泛性欲观

弗洛伊德的心理学是一种泛性欲观。要懂得他的心理学，先要懂得他的性欲学说。但是一般人听到“性欲”两个字，就觉得它有些淫猥秽浊，如果费心力去研究它，未免有伤大雅。而且人类本来就有一种劣根性，把自己放在几百倍的放大镜下面看，不肯相信自己有些地方和禽兽还相去不远，纵使自己性格中有些自然的倾向不如理想的那么洁净，也要把眼睛偏到别一个方向去不睬它。因此，弗洛伊德的学说最须了解的地方最没有人了解。一般人听见他的主张，只远远地掩着鼻孔骂淫秽。这种态度是极不合于科学的。我们在本章中特别把弗洛伊德的性欲学说提出讨论，让读者平心静气地根据事实去评判是非。

性欲的意义 凡是研究生物学的人们都知道生物的原始的需要只有两种：一种是保存个体的生命；一种是保存种族的生命。生物的一切活动都是针对着这两个目的。人类原来也是如此。因为要保存个体，所以发出种种活动去求营养；因为要保存种族，所以发出种种活动去求配偶。求营养和求配偶于是成为生命的两大工作。生命是快乐的或是苦痛的，就全凭生命的工作是完成或是没有完成；所以饮食和性交的活动都能发生很大的快感。所谓“本能”就是完成生命工作的自然倾向；所谓“欲”就是寻求生

命工作完成时所得的快感。生命工作有两种，所以本能也根本只有两种：一种是保存个体的自我本能；一种是保存种族的性欲本能。保存个体的工作在原始时代限于寻求营养，但是文化逐渐进步，保存个体的工作也逐渐繁复，从前最重要的营养作用在表面上似已变成次要，而最重要的却是适应社会环境了。因此，自我本能也由原始的寻求营养的需要而推广到道德、宗教、文艺种种较高尚的活动。至于性欲本能却没有经过重大变化，还是保持它的原始的面目。

性欲本能是文明时代中的野蛮的遗迹，它和时代环境不相安，才惹起种种心理的变态，所以弗洛伊德把它看得特别重要。有一个要点我们入手就应该明了，就是他所谓“性欲的”(sexual)意义极为广泛。一般人大半把“性欲的”和“生殖的”(genital)看作同义词。其实生殖的活动虽然是最重要的性欲的表现，可是除它以外，性欲还有许多表现的方法。最浅而易见的是接吻，其次是触摸，唇舌皮肤都不是生殖器官而却可以发生性欲的快感。弗洛伊德由此例推，以为一切快感都直接地或间接地与性欲有关。这种推理是否合乎逻辑，颇为一般心理学者所置疑。但是我们最要明白的就是弗洛伊德心目中的性欲是极广泛的，严格地说，他所指的东西与其谓为“性欲”，不如谓为“肉感欲”。这种性欲后面有一种潜力，常时在驱遣人去寻求性欲的快感，弗洛伊德把它叫被“来比多”(libido)。“来比多”是游离不定的。在常态心理中它可以发泄于正当的性欲的活动；但是在性生活失常的时候，它可以泛滥横流，附丽到旁的活动上去，所以有许多活动在表面看来虽然和性欲似乎毫无关系，而实在是性欲的表现。

婴儿的性欲 一般人把性欲看成生殖欲，所以以为它一定要

到成熟的年龄才能表现，天真烂漫的婴儿是不会有性欲的。弗洛伊德把性欲的意义定得非常宽泛，自然反对此说。他以为婴儿也是有性欲的。我们可以说，他的学说全部就建筑在婴儿的性欲上面。如果婴儿没有性欲，他的学说便要塌台。性欲依弗洛伊德看，是与生俱来的，不过它的对象和它的表现方法随年龄而不同。换句话说，性欲是逐渐进化的。在常态的性生活稳定以前，婴儿通常都要经过四种性欲的时期：第一是前生殖期，第二是自性爱期，第三是乱伦期，第四是潜伏期。

性欲的前生殖期 婴儿初出世时最大的生理的需要当然是营养。他的最初的快感都与营养作用有直接关系。最显著的是吸乳。这种快感是从口腔得来的。婴儿既觉到口腔和外物接触所生的快感，于是遇到任何物件都要把它拿到口里去吸吮。这种寻求口腔快感的自然倾向就是性欲的雏形。吸吮以外，儿童所最感到兴趣的是排泄。排泄时所得的轻松的快感使他第一次发现自己的体肤是快感的来源，使他第一次注意到生殖器官。婴儿们常欢喜成人抚弄他的臀部和生殖器官，就显然带有性欲的色彩了。到成年时代，接吻成为一种性欲的活动，性生活失常的人到老仍不能脱离寻求肛门所生的快感的原始倾向。记着这些事实，我们对于婴儿的性欲说就不至于绝对否认了。本在生物在原始时代各种生理作用是混同的，分工乃是进化的结果。生殖作用和营养作用原来想亦如此。婴儿还保留若干原始时代的混同，也是理所应有的。有人把这个时期称为“性欲的消化期”，弗洛伊德称之为“前生殖期”(pregenital period)，因为婴儿在寻求生殖器官的快感时，还没有明了生殖器的功用。他又把这一期的雏形的性欲称为“肛门爱”(anal erotism)。

性欲的自性爱期 儿童年龄稍大时，注意渐由口腔和肛门移

到身体的其他各部分。他发现身体中有些部分被触摸时可以发生快感，尤其是皮肤。弗洛伊德把这些容易使婴儿觉到快感的部分叫做“性欲圈”(erotogenic zones)，把寻求性欲圈的快感的时期称为“自性爱期”(auto-erotic period)。自性爱又叫做“纳西司癖”(Narcissism)。纳西司在希腊神话中是一个美丽的男子，他爱自己的美貌，整天地在井水里看自己的影子，后来堕井里死了成为水仙花，现在水仙花在西文中还是叫做纳西司。患自性爱的人举动也很象这位神话中的人物。自性爱的冲动往往是成双的相反的。例如婴儿欢喜暴露自己的身体，又欢喜窥伺旁人的身体，尤其是生殖器官。这两种原始冲动到成年时往往发展成为“露体癖”(exhibitionism)和“窥体癖”(observationism)。婴儿又往往欢喜凌虐人和受人凌虐，这些倾向到成年时就成为“施虐癖”(sadism)和“受虐癖”(masochism)。自性爱的最显著的表现是摸弄生殖器，这到后来便成为手淫。

性欲的乱伦期 婴儿的最初的性爱的对象是自己，稍后一点才把“来比多”移注到别人身上。和他接触最多而且对他最亲热的人自然是他自己的母亲。他睡在母亲的怀里，吸乳时所尝到的温柔的快感就已经带有性欲的色彩。他最初要时时亲近母亲，大半还只是迫于生理的需要；后来情感逐渐发达，母亲就不知不觉地成为他的性爱的对象了。在这个时候，他开始对于性的问题感到兴趣，尤其是遇着母亲生产弟妹，必追问婴儿是从什么地方来的。他心里要想专有母亲的爱，所以对于母亲所爱的人常怀妒忌，尤其是他自己的父亲。弗洛伊德以为爱母忌父是人类一个最普遍最原始的倾向，它在个体发达史以及社会发达史中都占极重要的位置，许多心理变态和集团心理的现象都可以用它去解释。这就是所谓“俄狄浦斯情意综”(Oedipus complex)。俄狄浦斯

是古希腊时一个王子，曾于无意中弑父娶母。俄狄浦斯情意综就是儿子对于母亲的性爱而对于父亲的妒忌。女子对于父亲的性爱而对于母亲的妒忌叫做“厄勒克特拉情意综”(Electra complex)。厄勒克特拉是古希腊时一个公主，她的父亲被母亲谋害了，她于是怂恿她的兄弟报仇，把母亲杀了。弗洛伊德把“来比多”集中于自己亲属的时期叫“性欲的乱伦期”(incestuous period)。乱伦期的最初的对象是父母，稍迟则改为兄弟姊妹。

性欲的潜伏期 以上三个时期都在六岁以前。那时候儿童的生活完全是本能的，没有道德意识，所以不把自性爱和亲属爱看作可羞耻的事。到六岁以后，他的知识渐开，发现他的幼稚的嗜好有许多是为社会所看不起的。比如他从前常公开地摸弄生殖器，现在他的父母告诉他这是一件丑事，他就不得不把摸弄生殖器的快感牺牲去了。从前他心里想和母亲或姊妹发生性爱，现在他听说这是不名誉的，也勉强把这种念头打消了。总之，他在这个时候的举动都不象从前专取快感原则，而兼顾到现实原则了。这时期他的心理的变化有两方面：从积极方面说，他学得一些道德观念，他开始养成“罪恶意识”(sense of guilt)和羞恶的情感；从消极方面说，我们在前章所说的压抑作用进行最速，凡是与道德宗教习俗不相容的欲望都被压抑成为隐意识了。因此，从六岁以后，儿童很少有性欲的表现，一直到青春期(即成年期)之始，性欲才再出现。弗洛伊德把这个时期称为“性欲的潜伏期”(latent period)。

以上四个时期对于性格的发展极为重要。儿童将来所过的心理生活是常态或是变态的，都在这十五六年中决定。到了成年时，不但性的器官已成熟，就是整个人格也已大致稳固，以后就很少有重大的变迁了。从青春期的起，性欲的变化不外取三条大

路：第一条路是常态的发展；第二条路是固结作用和退向作用，其结果为性欲的反常、精神病以及种种其他的化装的复现；第三条路是升华作用，其结果为文艺的嗜好、宗教的虔敬以及事业的追求。

性欲的常态的发展 所谓“常态的发展”，自然也是比较而言的。人们在儿童时代都经过若干压抑作用，都在潜意识中储蓄若干不洁净的欲望，所以个个人所作的梦都含有性欲的化装。但是因性欲的压抑而酿成精神病以及性欲的反常的人究属少数，多数人到了成年时“来比多”都注在一个异性的对象上。要想达到这种常态的发展，做父母的人一定要注意家庭的影响。有两点尤其应注意：第一，父母对于子女，一方面应该慈爱，一方面也不可过于姑息。始终守着家庭，除了父母兄弟姊妹以外没有旁人和他接触，是最容易误事的。父母应该使子女逐渐脱离家庭的窄狭的影响，去和较大的社会相交际。到了成年的时候，他应该有机会寻得异性的配偶，象这样才不至于使乱伦的倾向在潜意识中固结成很坚牢的情意综。第二，父母对于子女应该施以适宜的性教育。他们自己的模范是很重要的。在成年以前过度的和反常的性的刺激应该极力避免。儿童到了相当的年龄对于性的问题应该有明了的知识。父母愈设法瞒他，他愈起好奇心，愈觉得性的关系有神秘的引诱性，其结果往往是走到性欲的反常一条路上去。关于性的道德，父母不应该专用命令式的教训，应该使子女明其所以然。比如自性爱和亲属爱都是自然的倾向，个个人都不免要经过的。父母应该乘机解释，使儿童明白这些倾向，如果任其自然，对于身心都不免有妨碍。他明白其中道理，自然而然地把不洁的念头丢开，就不至于经过压抑作用成为潜意识了。儿童固然要能明白是非善恶，不过常为“罪恶意识”所祟，也容易酿成

变态。

固结作用和退向作用 性欲的潜伏期和青春期交替的时候，是性生活最危险的时期。凡是循常态发展的人都要从婴儿期的性欲进前一步，跨到成年人的性欲生活。有时家庭影响不良或是先天的禀赋有亏缺，性欲的发展到潜伏期就止步不再前进，“来比多”的潜力于是固结在婴儿期的各种倾向上面，如自性爱及乱伦爱等等。弗洛伊德把这种现象称为“固结作用”(fixation)。固结作用是压抑作用的结果。儿童对于不道德的倾向不能明白它何以不道德，只盲目地服从社会的压力把它勉强压抑下去，它到了潜意识中势力反更坚固，固结成为种种情意综，当中尤以俄狄浦斯情意综为最普遍。压抑和固结的关系我们可以用一个比喻来说明。不道德的倾向好比一块冰，意识好比太阳，潜意识好比一个冰窖。如果要消除冰，最好的方法自然是把它摆在太阳下面晒，如果把它埋到冰窖里去，它遇不着热，反而凝结得更坚固。不道德的欲望在潜意识中固结成情意综，也就象冰埋在冰窖里一样。

固结作用大半在性欲的潜伏期进行。所固结的东西就是所压抑的，就是带有痛感的不愿回忆的记忆，所以它是一种“心理损伤”(psychic trauma)。这种心理损伤就是后来精神病的萌芽。在潜伏期的萌芽到了青春期就会繁衍起来。人到青春期不但生理上发生重大的变化，所要应付的环境也猛然和幼时不同。他已不能事事仰父母的庇护，须在较大的社会里独立营生。新环境的适应是最耗费心力的事。有心理损伤的人往往苦于力不胜任。他处在这个新环境里不能想出新的适应的方法，不得已还是拿幼时常用的老法子来敷衍，这就是弗洛伊德所说的“退向作用”(regression)。何以叫做“退向”呢？因为“来比多”的潜力遇着阻碍不能向正当的出口发泄，退向倒流到抵抗力最弱的幼时所固结

的情意综上面去。这种情意综原来是潜伏的，现在得到“来比多”的潜力，不免又死灰复燃起来，于是有精神病征的发生。

精神病 精神病的种类甚多，弗洛伊德所最重视的是迷狂症。迷狂症就是退向作用的结果。弗洛伊德常把迷狂病征比纪念坊，他说：“迷狂病征都是以往酿成心理损伤的事故所遗留的痕迹和符号。这些符号都带有纪念的性质，我们可以用一个比喻来说明。装饰各大城市的牌坊就是这种带有纪念性质的符号。比如在伦敦一个极大的车站前面有一座雕得很美丽的‘哥特式’的柱子叫做‘爱后坊’(Charing Cross)。在十三世纪时，有一个年老的国王差人搬运王后爱丽阿诺(Eleonore)的尸首到威斯闵斯特教寺，沿途停柩的地方都竖一个哥特式的十字坊。爱后坊就是这些殡途纪念坊保留到现在的最后一个。距伦敦桥不远的地方又有一座很高的叫做‘纪念坊’(The Monument)的近代的石柱。1666年伦敦遭过一次大火，全城毁灭了一大半，这个石柱就是纪念它的。这些纪念坊和迷狂病征一样，都是带有纪念性质的符号。但是我请问你，假如现在一个伦敦人宁愿把近代工作情形逼得不能不匆忙去做的事务丢开，或者不去观赏目前的可使他醉心的年轻的美丽的王后而去站在爱丽阿诺后的纪念坊前歔歔凭吊，再假如另有一个伦敦人在今日伦敦已经从灰烬中复活过来发达到繁盛远过昔日的大都会的时候，还去站在‘纪念坊’前流泪追悼他的远祖的城市的毁灭；你对于这两个伦敦人作何感想呢？迷狂病人和其他精神病人的举止行动就和这两位不近情理的伦敦人相似。他们对于过去很久的苦痛的事故不仅还牢记在心，并且连那些事故所惹起的情调也还没有消散；他们不能从过去解脱过来，所以对于现实都疏忽过去了。心理生活象这样的固结在致病的损伤上面，就是精神病的最重要的最有意义的一个特征。”

这是退向作用的比喻。现在我们再举一个实例来说明。有一位已结婚的女子常为一个锅子的观念所祟，觉得如果不把这个锅子移去，她便不能在那间房子里居住。她何以要怕锅子呢？何以在许多锅子之中只怕那一个呢？原来这个锅子是她的丈夫从维也纳Stag街买来的，她在幼时曾和一位名叫Stag的男子发生过现在不愿回想的关系，所以因不愿回想那个男子的名字而怕见从同名的街道上买来的锅子。换句话说，她幼时和Stag所生的关系已在隐意识中固结为情意综，她现在虽然已结过婚，仍然“退向”到这以往的痛感。她见着锅子就怕，也犹如现代的伦敦人站在“纪念坊”前追悼二百年前的火灾一样，同是拿不适用于现在的老法子来应付现在的环境。弗洛伊德常说生病有如逃难，怕和一种可怕的东西见面，所以姑且藏在一个隐秘的地方。上例也是如此。病人在幼时做过亏心的事，心理已有损伤，现在一方面自咎，一方面又想把它遗忘。这两种心理作用是互相冲突的，既存心自咎就难得遗忘；既存心遗忘就不能自咎。这种冲突在病人看是一个最难应付的境遇。她逃到怕见锅子的病征里去，因为这个病征是可以调和冲突的。她一方面将以往亏心事遗忘而同时又依旧能自咎。不过这种自咎是变相的，是带有假面具的，所以迷狂症的作用和梦相同。

性欲的反常 退向作用最明显的是“性欲的反常”（sexual perversion）。所谓“反常”就是在通常不是性欲对象的人或物上求性欲的满足。这种倾向在儿童中是极普通的。上文所说的自性爱、亲属爱、露体癖、窥体癖等等都是反常的实例，所以弗洛伊德把儿童的性欲称为“多方发展的反常”（polymorph pervers）。依常态发展的人到成年时“来比多”逐渐专注于异性的配偶，这些儿童时期的反常的倾向乃逐渐消灭。但是有一部分人因

为先天的亏缺或是家庭环境的恶影响，不能把多方的性欲冲动集中于异性的配偶身上去，于是儿童期的反常的倾向乃更变本加厉。

最简单的反常是“玩物癖”(fetichism)。患玩物癖的人常把性欲的潜力集中于一件很微细的物件上面，例如鞋子、手套、猫、犬、头发等等都可以做变相的性欲的对象，这在表面看来好象只是一种普通的嗜好；但是详细研究起来，往往可以发现其中含有性欲的成分。有一个年轻男子常偷剪女孩子们的辫发，被警察拘留起来了，他家里藏着许多辫发，都是偷剪来的。他承认看到这些辫发时就感到性欲的兴奋。据考查的结果，他这种癖好还是在幼时就养成的。他在课堂里坐在一个女孩子的背后，她的蓬蓬的辫发常常引起他的性欲，以后他便养成偷剪辫发的癖性。

同性爱 最值得研究的性欲的反常是同性爱(homosexuality)。这种反常有一小半是先天的。有些男子在体格上和性情上生来就带有女性；也有些女子在体格上和性情上生来就带有男性。这种人往往容易走到同性爱的路上去。但是只有先天的倾向还不足以酿成同性爱，必须同时有一种特殊的后天的影响。在儿童时代性欲本已发动，如果和异性接触的机会少，日常往来最亲密的又尽是同性的朋友，“来比多”寻不着正当的对象，自然会集中到同性的朋友身上去。这是关于同性爱的一般的解释。在弗洛伊德看，同性爱并不如此简单，它实在是自性爱的变相，它的成因仍然是俄狄浦斯情意综。这话怎样讲呢？患同性爱的人在儿童时代先已有乱伦爱的倾向，到成年时这种乱伦爱转变为自性爱，他把自己看作母亲的替身，同时又要寻出一个对象来可以代表他自己，可以使他爱这个人，象他爱他母亲一样。他何以要这样三弯九转地寻替身呢？因为他一方面爱母亲，一方面又忌父

亲，这两种情感是道德习俗所不容的，同性爱的消极的方面就是放弃异性的爱，他既然把一切异性的爱都放弃了，自然不至于和他的父亲有“争风吃醋”的危险。依这样说，同性爱和梦与精神病征一样，都是俄狄浦斯情意综戴着假面具求满足。所以幼时被母亲溺爱的，家庭中只有异性的亲属可接触的男子最容易犯同性爱的毛病。

升华作用 我们上面说过，“来比多”有三条出路：第一条是发泄于正当的异性的对象；第二条是退向倒流到幼稚时所固结的情意综；第三条就是升华作用(sublimation)。

什么叫做升华作用呢？这就是把“来比多”的潜力从婴儿期所固结的情意综上解放开来，移到社会所容许的路径去发泄。

“来比多”的潜力本来象停蓄的水，决诸东方则东流，决诸西方则西流。它得正当的对象，向前流泄时，则为性欲的常态生活；遇着阻碍退向倒流到婴儿期所固结的情意综时，则为性欲的反常和精神病；它既不顺流，又不倒流，而另从一条支流发泄，于是乃有文艺、宗教以及其他有益于人类的事业。升华作用是一种调和的办法，它一方面免去过度的压抑，使“来比多”的潜力有所归宿，本能的要求可以得到相当的满足；而同时又与道德习俗不相违背。“来比多”的潜力本来是鼓动低等欲望的原动力，经过升华作用，于是才移为鼓动高尚情绪的原动力。

文艺 文艺就是升华作用的结果。我们在上文说过，婴儿生来就有“露体癖”。这个习惯在成人社会中是违犯道德习俗的，所以被压抑到潜意识里。但是艺术家创造形体美，就是利用这种露体癖的。文艺的表现对于社会秩序没有妨害，所以不受意识的压抑。这是很显著的例子。在弗洛伊德看，一切文艺作品和梦一样，都是欲望的化装。它们都是一种“弥补”(compensation)。

实际生活上有缺陷，在想象中求弥补，于是才有文艺。各时代、各民族、各作者所感到的缺陷各各不同，所以弥补的方式也不一致。最早的文艺作品要算神话，而神话就是民族的梦，就是全社会的共同的欲望的象征。俄狄浦斯情意综在文艺上势力很大，在神话中尤易见出。许多民族的神话中的英雄都是有母无父。孔子之母祷于尼丘而生孔子，马利亚梦得神诏而生耶稣，在弗洛伊德派学者看，这都由于原始人类暗地和母亲发生性爱所以把父亲推到“无何有之乡”里去。近代文学中性欲的象征尤其显然。莎士比亚失恋于菲东女士(Mary Fitton)，于是创造出莪菲丽雅(Ophelia)一个角色；屠格涅夫迷恋一个很平凡的歌女，于是在小说中创造出许多恋爱革命家的有理想有热情的女子，这都是以幻想弥补现实的缺陷，都是一种升华作用。弗洛伊德派学者做了很多的分析文艺作品的工作，结论大半如此。

宗教 宗教的用处在于满足人类情感的需要。这种情感虽然是很纯洁，实在也还是经过升华作用的性欲。要懂得这个道理，我们先要懂得弗洛伊德的“模棱情感说”(theory of ambivalence)。

一般人把爱和憎看作两种完全相反的情感。弗洛伊德却以为一切情感都是模棱两可的，爱之中隐寓有憎，憎之中亦隐寓有爱。比如有一种迫促迷狂症叫做“惧触症”(touching phobia)，患者心中常为触摸的观念所祟。这病是如何发生的呢？原来他在幼时常好用手触生殖器，后来父母告诉他这是可羞恶的习惯，才勉强把它戒去，但是这个观念还在潜意识中作祟，所以酿成惧触症。他对于触的情感是模棱两可的，在潜意识中是爱，在意识中是憎；爱者以其可以满足幼稚的性欲，憎者以其在社会中迹近淫污。情感既然象这样模棱两可，所以我们遇见一个人对于某种事

物特别畏避时，就可以推知该种事物对于他实在有极强烈的引诱，他在潜意识中实在极热烈地爱着它。各种宗教都畏避肉欲，都要摆脱现世的引诱，其实都是肉欲过强的反动。许多虔信的教徒都是先感到极强烈的肉欲的引诱，而后对于肉欲存着不近人情的畏惮和嫌恶。如果他们叛教返俗，他们荒淫放浪往往反比一般人更厉害。法朗士 (Anatole France) 在《苔依丝》那部长篇小说中就是描写这种灵和肉的冲突。一位道人因为受了一位名妓的迷惑，要避开她，于是逃到沙漠中过了几十年的苦行的生活，到最后还是斩不断尘念，要寻她。这个故事很可以代表一般宗教家的心理。

图腾和特怖 “图腾”和“特怖”是原始宗教的两大要素，它们的来源也是俄狄浦斯情意综。所谓“图腾”(totem)，就是原始民族拿来代表部落的符号，它的用处颇近于姓氏。这种符号大半就是该部落所尊为神圣的物体，例如袋鼠图腾尊袋鼠为圣物，其中一切分子都用袋鼠做符号。每个图腾都有“特怖”(taboo)，就是全部落所视为不可侵犯的厉禁。最普通的“特怖”有两个：一个是同图腾的通婚；一个是宰食代表图腾的圣物。犯禁的人往往被处死刑。这种风气现在在非洲、澳洲以及南美洲诸未开化民族中还可以看见。它的起源如何呢？

先说亲属不通婚的“特怖”。这不仅是野蛮民族的厉禁，就是文明国家也还把它看作一种罪孽。这完全是起于乱伦的倾向。人类原来有一种极强烈的欲望，要和亲属结婚，但是图腾中的酋长(相当于家庭中的父亲)对于全图腾的妇女有独享权，其他男子对于他都存着一种敬畏，不敢侵犯他的权利，所以把亲属通婚悬为厉禁。这个“特怖”在原始社会中只是保障酋长的权利，后来数典忘祖，它才成为一种道德的信条。它也是模棱情感的表现，

人类在意识中对于亲属通婚虽然表示嫌恶，而在潜意识中实在觉到它的强烈的引诱性。

尊敬图腾动物的起源也是如此。患迫切迷狂症的人常把畏父的念头移到动物身上去，例如畏马就是一种畏父的符号。原始社会所供奉的图腾动物其实也是代表父亲。图腾社会虽然尊敬它所用为符号的动物，而在祭神时却又用作牺牲。祭祀之后，同图腾的人即举行分食祭肉的典礼。弗洛伊德说，牺牲图腾动物是原始人类弑父欲望的象征，分食祭肉是人类第一次庆祝成功的宴会。后来人类自己觉悟到弑父是一种亏心的事，心中对于这种举动存着“罪恶意识”，于是才寻出两个方法来赎过：第一就是彼此相约尊奉象征父亲的动物为神圣不可侵犯；第二就是相约不占领父亲的妇人。这就是两大“特怖”的起源。

群众心理 我们在第二章已讲过弗洛伊德的暗示说，在这里只要提醒读者，暗示是群众心理一个最重要的现象。教育、习惯、风俗等等大半都从少数人倡始而多数人附和，都是暗示的结果。弗洛伊德以为原始人类对于酋长由畏忌而敬仰，久而久之，便养成一种服从性；同时婴儿的性欲中大半都有“受虐癖”的倾向，甘心受性欲的对象的驾驭和凌虐。所谓暗示，就是根据受虐癖以及原始人类对于酋长的服从性来的。它也是一种退向作用，一方面退向到婴儿期的固结，一方面退向到原始社会的习惯。从此可知群众心理的基础也不外是性欲了。

荣格的批评 荣格本来是弗洛伊德的高足弟子，可是他对于师说颇多非难。第一，他也沿用“来比多”这个名词，不过把它看作生活力的总称，相当于柏格森的“生命的动力”（*élan vital*），性欲冲动仅为其中一个要素。第二，他否认弗洛伊德的婴儿性欲说。例如吸吮、排泄所生的乐感全由于营养本能，与性欲无关。

在他看，弗洛伊德所最难说得通的是性欲的潜伏期。如果婴儿有性欲，应该同体格一齐发展，不应有所谓潜伏期。如果说潜伏期由于压抑作用，则成人的道德意识并不比儿童薄弱，潜伏之后又再现也不可解。第三，他承认俄狄浦斯情意综的重要，不过以为它是初民所遗传下来的“原始印象”，不是在婴儿个体生命史中形成的。弑父娶母是野蛮时代的普遍的经验，现在人类还保存着这个种族记忆。第四，他承认精神病是退向作用，不过以为它是生力返流到原始时代的心理习惯，不是性欲返流到婴儿期的固结，性欲的反常是很普遍的经验，何以只有少数人才发展为精神病呢？弗洛伊德误在没有注意到这个问题。在荣格看，精神病的发生由于“生命的工作不成功”。困难当前，没有方法可战胜它，“来比多”于是倒流到原始时代的心习，把旧而无用的方法拿来适应新环境。

阿德勒的批评 阿德勒对于弗洛伊德的泛性欲观也极力攻击。他以为生命的原动力不是性欲而是“在上意志”，连性欲也只是在上意志的化装。例如有一个寡妇的儿子，幼时常和母亲吵闹，后来和一个性格很好的女子订婚，监督未嫁妻的教育过于严厉，以至相争解约，他大受激动，因而发生精神病。如果依弗洛伊德说，他的病一定是起于性欲，阿德勒却以为它起于在上意志。他幼时和母亲吵闹，已于不知不觉中发生无法驾驭妇女的印象。这种缺陷感觉暗中使他发生闪避婚姻的意志。他何以要订婚呢？这也是由于在上意志。他自觉不能驾驭妇女，而“男性的抗议”又提醒他自觉不应如此无力。他恋爱订婚是一种假面具。他的目的是在择一个值得征服的女子来征服一次，以表示他没有缺陷。在订婚时他的潜意识中即已预伏解约的动机，所以对于未婚妻的教育过于苛求。既解约以后，他的潜意识中有意永远打断婚姻的

路，所以发生精神病。阿德勒的这番话虽然也很牵强，但是拿来和弗洛伊德的学说相比较，可以见出他们所走的都是极端。

麦独孤的批评 麦独孤以为弗洛伊德持泛性欲观，根本错误在没有辨明本能和情操的分别。本能(*instinct*)是单纯的先天的倾向。每个本能都有一个特殊的情绪(*emotion*)。例如遇着危险时所生的逃避的冲动是本能，所感到的畏惧是情绪；遇着敌人时所生的攻击的冲动是本能，所感到的忿恨是情绪。情操是在后天形成性格时集合许多本能和情绪在一齐同力合作的结果。比如爱国是一种情操，其中可以有許多本能和情绪，国家强盛时所感到的兴奋，国家危险时所尝到的畏惧，对着敌人所生的侵略或防卫的冲动，彼此性质虽不同而可以集合成一种情操。弗洛伊德没有认清这个分别，他所说的“性欲本能”，其实是“爱的情操”(*sentiment of love*)。爱的情操是极广泛的，我们可以爱国家，爱父母，爱妻子，爱理想，爱名誉。弗洛伊德看见“性爱”在“爱的情操”中是最强烈的，便以为性爱之外别无所谓爱的情操，这已经是一大错误。再说“性爱”(*sexual love*)它也是一种情操，其中有“性的本能”(*sexual instinct*)和“亲的本能”(*parental instinct*)两个成分。性的本能是寻求性爱的冲动，亲的本能是爱护幼弱的冲动。在动物界中雄者有缺乏亲的本能而性的本能却甚强者，雌者有性的本能薄弱而亲的本能甚强者，可见这两件事并不能混为一谈。弗洛伊德没有认清这个分别，结果是把性爱的情操看作性的本能，这是他的第二大错误。他既把性爱的情操看作性的本能，又把一切爱的情操看作性爱，结果把一切心理活动都看作性的本能的表現，这真是差以毫厘谬以千里了。

第七章 心理分析法

弗洛伊德的学说大要以及它的弱点，我们已在上面三章中讨论过。弗洛伊德本来不是一个经院派的心理学家，他的本行职业是医生，他对于心理学发生趣味，是从精神病的研究入手的，所以他的心理学说不过是他的精神病治疗法的一个理论的基础。学者对于这个理论的基础(潜意识说和压抑作用说)虽然觉得还有许多可置疑的地方，而对于他的精神病治疗法(心理分析)则多认为是医学上一个极重要的发明。

心理分析法(psycho-analysis)究竟是怎么一回事呢？我们须先说它的目的。

心理分析法的目的 我们在讨论压抑作用时已说过精神病的成因。一言以蔽之，和道德习俗不相容的欲望被道德意识驱逐到意识范围之外，在潜意识中成为情意综，结果使和该欲望相关的观念被遗忘，和该欲望相关的情调或“来比多”被淤积不得发泄，以至于转附到和意识可相容的观念或器官的失常的作用上去，于是形成种种精神病征。到病征发现时，医生固然看不出病由何在，连病人自己对于致病的情境也不能回忆起来。所以医治这种精神病时有两大困难：第一个困难是召回关于致病情境的记忆；第二个困难是把淤积的或固结在病征上面的情调或“来比多”解放开

来，使它循正当路径发泄。如果医生能解决这两大困难，病由消灭，病征也就自然消失了。我们还记得勃洛尔所诊治的病妇，她的病征是不能饮水，她的病由是对于保姆的嫌恶和看见保姆的狗在杯中饮水一段经验。她在病中记不起这个“受伤记忆”，到医生在催眠中把它发现出来，使她把这个经验重新在意识中审查一遍时，她的病立刻就消灭了。这个简单的病例是心理分析法所自出，我们明白它就明白心理分析法的功用了。我们从这个病例可以看出心理分析法就在要解决上面所说的两大困难，它要窥探潜意识的内容，要发现致病的情境何在，要解放被淤积的不得其所的“来比多”的潜力，总而言之，要把病根寻出来然后把它砍去。

我们记得勃洛尔的“谈疗”还借重催眠术。弗洛伊德以为在催眠状态中意识的检察作用疏懈，不能见出压抑作用的真面目，所以把它丢开而用“按压法”，就是用手指按压病人的头额，叫他极力回忆生病时的情境。后来他觉得按压法太费气力，很容易使病人厌倦，于是改用心理分析法。心理分析法虽然和“谈疗”及“按压法”不同，却是从它们逐渐演化出来的。

心理分析法所用的材料可分为三大部分：第一部分是梦；梦的象征和解释，我们已有专章详论，现不再复述。第二部分是醒时的联想。第三部分是日常的心理变态。

现在先讲醒时联想。弗洛伊德和荣格都注重分析联想，可是所用的方法不同：弗洛伊德所用的是自由联想法，荣格所用的是单词联想法。现在一般心理分析专家大半兼用这两种方法。

自由联想法 病人须躺在一个安乐椅子上，很逍遥自在地让思潮自由起伏，想到什么就说出什么，丝毫也不用隐讳。分析者坐在病人背后乘机发问，叫他把致病的经过、家庭环境以及他的过去历史都坦坦白白说出来。他须把意识的评判丢开，无论是

可羞恶的，是带有痛感的或是他自己以为无关重要的，都不应该隐瞒。思想须自由涌现，不必要有次序或是要有理论的联贯。

抵抗 行心理分析法，最忌求生速效。在初几次分析时，成绩大半都很坏。病人虽然口里答应不隐瞒，心里还是有许多话不肯说出。这种省略去的念头在当时病人自己看来是极微细的，可是如果后来说出，往往是致病情境中的一个重要关键。有些病人甚至于到受分析时一句话都说不出，虽然心里觉得有许多话要说。有些病人在分析之前就先把要说的话预备好，这在表面看来似乎对于分析很热心，其实还是暗中恐怕临时说出不可对人言的话。有些病人在分析开始时对于分析者往往存仇视的态度，或者骂他的手段不好，或者嫌他费时候太多，索诊价太高。有时他们把规定的受诊的时间忘了，或是借故不到。这些现象都反映了隐意识的“抵抗”。致病情境原来被遗忘时，是由于检察作用的压抑，现在抵抗它回到记忆中来的也还是检察作用。精神病本是一种逃难的地方，病人生了精神病之后，隐意识中都不愿痊愈，因为一痊愈就要再见原来致病时的困难。所以他在隐意识中不愿医生知道他的隐事，对于心里分析表示种种化装的抵抗。

移授 抵抗自身也是一种病征，分析者第一步就要把这个病征消去。这也并不是难事，只要分析者有忍耐性，他自然逐渐得到病人的信仰。信仰既生，病人便逐渐向分析者招供自己的隐事。分析的次数愈多，病人和分析者的关系也愈加密切。病人愈把分析者看成知己，对他的敬爱也就日渐增加，到后来往往把他看作神人一般的全知全能，他所说的话没有不被听从的。如果病人是女子，分析者是男子，他们的关系往往近于性爱。当初有人把这种现象认为心理分析的一个大缺点，后来才发现凡是奏效的心理分析都要经过这个阶段。依弗洛伊德说，这种现象是情调的转变。

原来病人的“来比多”潜力附丽在某一人或某一物的观念上(例如俄狄浦斯情意综中子之于母),现在他把它移注在分析者的身上。这种情调的转变在心理分析的术语上叫做“移授”(transference)。有时所移授的情调不尽是爱,同时夹有嫉恨的成分。移授是治疗的初步。病人的精神失常,本由于性欲固结在不适当的对象上。移授就是打破这个固结,就是把病根移去。移授作用既发生之后,分析者便利用他的魔力,使病人把与病征有关的情境召回到意识中来,剖析给他看,使他明白那种情境并不是象他当初所想的那样可羞可怕,不必盲目地压抑下去。同时分析者又使他重新经验致病时所感到的情绪,使“来比多”的潜力得解放发泄。照这样办,病征自然逐渐消去。但是分析者的职务并不是到了治疗就算止步。治疗以后,他还应设法使病人以后不至再发生同样的病征,所以分析之后,要继以“更新教育”(re-education)。所谓更新教育,就是教导病人以适当的方法应付环境,使他把作祟的“来比多”潜力发泄于正当的路径。比如有性爱需要的人,分析者须使他寻适当的异性配偶,过常态的性生活。他还可以引导病人利用升华作用,把“来比多”的潜力发泄于文艺、宗教及其他有益的活动方面去。

自由联想的实例 有时自由联想可与梦的解释同时并进,先使病人把梦说出,然后叫他从这个梦出发去自由联想。我们现在借迈德(Maeder)所举的例子来说明:

受分析的是一位患迷狂症的女子,年三十岁,在受诊的时期之中说过这样的一个梦:“我梦见许多蚯蚓在一个平素是插花用的瓶子里爬行,其中又有一条鱼,我当时就发生一种嫌恶的感觉……我又梦见一座房子的窗子都被彗星戳碎了(说到这里,她发一阵狂笑)。你(指分析者)当时也在那里,说刚买了些房子。”分析

者叫她从蚯蚓出发作自由联想，把所想到的都说出来。她于是说：“蚯蚓，它是一个可嫌恶的东西，象一切具那种形状而爬行的东西一样(叹了几口气)。卑污的东西；鳗鱼；我怕吃鳗鱼；光滑的，爬，虫，蚯蚓；钓鱼人把它切成细块摆在钓钩上去作诱鱼的饵；来到，触动，上钩；获得；利用手段达到目的；目的可以辩护手段；我记得初学游泳时，象鱼上了钓钩一样地摆动；萧邦或是舒曼做的《白鲈鱼歌》，那是一个水中仙子上钩的故事；那首歌原名《被骗者》；人也象鱼一样，是会上钩的；……我有一次陪姐姐和姐夫在一个山谷中散步；那天晚上有许多流星，那是落下来的星的细块子；想起一个故事，天上的星落到一个姑娘的衣上尽成了钱，她因此发福；赠品，接收，含蕴；……落星，落金子，花，鱼(叹气)；我们所有的坏的东西，就是我们的本能……。”

这段自由联想中所有的意象，如鱼上钩、水仙上钩和落金子故事等等，都是心理分析中所常见的象征。从这些象征看，她心中作祟的记忆显然是一段诱奸的经验。后来经过多次的分析，发现她从前果然是被人诱奸过。这段带有痛感的情境就是她的迷狂症的病由。

单词联想法 这个方法原来是德国大心理学家冯特所常用以研究常态心理的，荣格把它略加改良后，用在心理分析方面以补自由联想法的不足。他选出一百个刺激词(stimulus-words)，例如头、青、死、船、病、钱、吻、友、花、门、洗、婚、画等等。分析者依次朗诵各刺激词，使病人把刺激词所唤起的联想词(association words)或反应词(reaction words)随时想到，随时说出，不可稍有迟疑。由听刺激词到说出反应词所经过的时间叫做“反应时间”(reaction time)。心理健全的人对于每个刺激词所需的反应时间通常为三秒种左右。例如听到“花”字，他不过

三秒钟就说出“香”字或其他有关系的字，用不着迟疑。有时某词所要的反应时间或许特别长久，这就由于它触动隐意识中悲痛记忆，联想起的反应词有泄露心中隐事的危险，经过一番挣扎才说得出来，所以反应时间较长。有一个人听到“树”的刺激词，过四十五秒钟之久，才说出反应词。他是一个著作家，在他的书中“树”字也只见过两次，而每次都和悲痛的情境有关。分析者仔细研究，发现他在九岁时曾见过一个人从树上跌到石头上把头碰破了，因而受一番大惊吓。“树”的观念因此成了恐惧的情意综的中心，所以它的反应词须经过一番情感的激动才得脱口而出。观此可知单词联想法和自由联想法的用处都相同，都在发现病人已遗忘的致病的情境。

单词联想法常与自由联想法相辅而行。分析者既先用单词联想法发现某刺激词和隐意识中的情意综有关，于是再寻与它有关系的刺激词做中心，叫病人从此出发作自由联想。下面是一个实例：

“颈，颈，树，一个水池，颈痛，觉得被水淹了似的，眼睛了，工厂，父亲，父亲在那里做工，呀，对了！一个小孩子倒在我的身上，我那时才有七岁左右，我的颈子打脱了关节，他们到工厂里去找父亲，父亲于是背着我去见医生。”从这个联想线索看来，我们可以知道病人幼时曾因颈子折坏而大受惊吓，“颈”的观念在隐意识中成了恐惧的情意综的中心。现在病人既回忆起这段经过，“来比多”潜力不复淤积在这个恐惧的情意综上面，所以病也就痊愈了。

日常变态心理的分析 梦和联想之外，还有些日常变态心理的材料也可以帮助心理分析者明了被压抑的欲望。最普通的是错误动作。例如口误、笔误、误读、尴尬的举动、不可解的遗忘，

打碎或失脱某种物件之类，我们天天都遇得着，总以为它们全是机会，或是不注意的结果。其实它们都有特别的原因和意义，一经分析，我们就可以看出它们也是表现我们不愿意让意识察觉的冲动和愿望，它们的根源也象梦和病征一样，都在被压抑的欲望和情意综。所以我们最好也把它们当作病征看待，可以帮助我们发掘内心的秘密。

遗忘和错误 我们举几个实例，就可以见出遗忘和错误也是心理分析的好材料。弗洛伊德说他自己对于不出钱的病人常易于忘记，这就由于他在潜意识中不愿做没有报酬的工作。琼斯(E. Jones)抽烟过度时，常忘记烟斗在什么地方，过几天他总是在很偏僻的地方把它寻出，这是由于潜意识在无形中阻止他抽烟过度。有一位著名的政治家有一夜做主席，在宣布开会时站起来说：“我宣布闭会”，这是由于他疲倦过度，潜意识中原有闭会的愿望。一位店伙正在注意看一个美丽的女子，忽然有一位男主顾来问路，他匆匆忙忙地转头回答说：“打这条路去，太太！”这是由于他在潜意识中想和那位女子说话。这些错误的道理也很类似梦，不过潜意识在梦中须借化装出现，在日常错误中乘意识霎时的疏忽，来得快去得也快，所以不用化装。

机会动作 此外还有许多我们平素不注意的动作，例如机械式地玩弄一种物件，低声唱一个歌调或是搓手掌咬指头之类，我们通常认为在心理上无关重要，把它们总名为“机会动作”，其实也属于这一类。我们已经说过，弗洛伊德是一个前定主义者，不相信心理中有所谓机会。有一因就有一果，有一果就有一因，物理如此，心理也莫不如此。比如我们无意中随便想一个数目，在无数的数目中独择某一个数目，也有一个道理。弗洛伊德有一次写信给朋友说：“《梦的解释》一书校勘已告竣，就是有2467

个错误，我也不去再改了。”这里2467一个数目好象是在高兴时信手拈来以表示“许多”的。但是他何以不择旁的数目而独择它呢？据他自己的分析，道理原来是这样：他在写信之前曾在报上见到E. M. 将军退休的一段消息。他在年轻时曾跟着这位将军做事，现在他和他的妻子谈起，她回答说：“那么，你自己也应该退休了。”在写信时他还在想这番谈话，他在24岁隶E. M. 将军部下时的情形忽然浮上心头，这是该数目中的24所由来。该数目的后半67为24与43的和数。弗洛伊德那年正是43岁，他想起67，因为潜意识中有再过24年便退休的希望。弗洛伊德以为一切心理活动都是如此“前定”的，只要细心分析，便可寻出线索来。

谈谐 弗洛伊德曾经说过，要明白心理分析术的种种问题，我们最好从研究谈谐的构造入手。他在《谈谐和意识的关系》及《心理分析五讲》中曾经举过这样的例子：

有两个奸滑的商人借不正当的投机事业得到一大宗财产，想攀交上等社会，以为要达到这个目的，须请一位有名的画家替自己画像。他们花了许多钱请画家画了像，于是开一个很堂皇的夜宴，请人来看。他们亲自引导一位很有声望的美术批评家到悬画的墙壁面前。那位批评家看见两幅像并排挂起，仔细看了许久，摇摇头，好象是发现了什么毛病似的，他一言不发，只指着两幅像中间的空隙问道：“耶稣到哪里去了呢？”

弗洛伊德把这句谈谐加以分析，说那位画家显然是要说：“你们是两个混账东西，象耶稣上十字架时旁边同时临刑的那两个盗贼一样。”但是他没有明说，只说一句旁的话，这句话在表

面看来似乎怪诞无稽，和目前情境没有关系。可是他的鄙夷却不难在这句俏皮话中看出。它和谩骂有同等的意义和价值，它是谩骂的替身或化装。这种诙谐一方面能满足凌辱敌人的自然倾向，一方面又能免失礼之讥，不至受寻常自然倾向所惹起的压抑。换句话说，诙谐是在笑里藏刀，刀所以泄忿，而笑所以欺瞒社会。诙谐所生的快感是多方面的。它自身在字面取巧已足生“游戏快感”，而同时它又能得满足自然倾向的快感。

日常心理变态不一定是一种病态，个个人都是免不了的。它固然是心理分析的一种材料，但是比较梦和观念的联想稍为次要。

悲剧心理学

中译本自序

我现在把《悲剧心理学》交给人民文学出版社印制单行本。为什么要把近半个世纪前的旧著拿出来面世呢？这还得从上海文艺出版社替我编印选集说起。他们建议要把我少年时代在法国用英文写的、由斯特拉斯堡大学出版社出版的一部《悲剧心理学》博士论文译成中文收进选集里。我原先有些踌躇，一则这部处女作似已不合时宜，二则年老体衰，已无力自译。后来我请北京大学西语系文学教研室张隆溪同志把原文看了一遍，他也主张宜译，并且表示愿代我译出。他的英文基础以及西方文学的知识和鉴别力都是我素来钦佩的，于是我就把这项翻译工作全权付托给他。他译完后我读了一遍，觉得他的译文基本忠实，我只偶尔在个别字句方面略作修改，于是征得编辑的同意，把它附在选集第三卷里。

这部论著从1933年初出版之后，我就没有工夫再看它一遍了。于今事隔半个世纪，因收入选集，匆匆把中译本看了一遍，才看出负责编辑和译者张隆溪同志的意见是正确的。这不仅因为这部处女作是我的文艺思想的起点，是《文艺心理学》和《诗论》的萌芽；也不仅因为我见知于少数西方文艺批评家，主要靠这部外文著作；更重要的是我从此较清楚地认识到我本来的思想面貌，

不仅在美学方面，尤其在整个人生观方面。一般读者都认为我是克罗齐式的唯心主义信徒，现在我自己才认识到我实在是尼采式的唯心主义信徒。在我心灵里植根的倒不是克罗齐的《美学原理》中的直觉说，而是尼采的《悲剧的诞生》中的酒神精神和日神精神。那么，为什么我从1933年回国后，除掉发表在《文学杂志》的《看戏和演戏：两种人生观》那篇不长的论文以外，就少谈叔本华和尼采呢？这是由于我有顾忌，胆怯，不诚实。读过拙著《西方美学史》的朋友们往往责怪我竟忘了叔本华和尼采这样两位影响深远的美学家，这种责怪是罪有应得的。现在把这部处女作译出并交付出版，略可弥补前愆，作为认罪的表现。我一面校阅这部中译本，一面也结合到我国文艺界当前的一些论争，感到这部处女作还不完全是“明日黄花”，无论从正面看，还是从反面看，都还有可和一些文艺界的老问题挂上钩的地方。知我罪我，我都坚信读者群众的雪亮的眼睛。

朱光潜

1982年春写于北京大学，时年八十有五

前 言

这部论著的基础是1927年在爱丁堡大学心理学研究班小组讨论会上宣读的论文《论悲剧的快感》。心理学系主任詹姆斯·竺来佛博士(Dr. James Drever)建议我把这篇文章扩充成一部论著。我遵照他的建议,在竺来佛博士和英国文学教授谷里尔生博士(Dr. H. J. C. Grierson)共同指导下,对此问题进行了一年的研究。但后来我放弃了这个打算,主要原因是在寻求一般文化教养中不能多花时间去专门探讨这个问题,而我又不愿浅尝辄止,把这问题弄糟。最近五年来,我学习的各门课程都与悲剧有关。我读得越多,就越感到这个题目之大是远非我能胜任愉快的。如果我现在不揣浅陋,又来讨论这个问题,倒并非由于我的自信心有所增长,只是因为条件不允许我再在欧洲淹留,而正是在欧洲,我才最有机会阅读有关书籍并向教授们请教。

在法国斯特拉斯堡大学进修的三年中,心理学系主任夏尔·布朗达尔教授(Prof. Charles Blondel)指导我写作论文,波兰人科绪尔文学教授(Prof. A. Kozsul)也常常给我指教,如果没有他们无数次的教导和具体修改,这部论著就会有更多错误,我谨在此向他们表示无尽的感谢。我也愿借此机会感谢我从前的英国老师,曾给我许多鼓励和帮助的谷里尔生教授和竺来佛教授。

朱 光 潜

1933年3月于斯特拉斯堡

• 211 •

第一章 绪论：

问题的提出与全书提要

一

我们在下文准备讨论的问题可以用一句话来概括：我们为什么喜欢悲剧？

只要我们想到，痛苦和灾难一般只会引起哀怨，这个问题就越显得难解了。伟大的波斯王泽克西斯（Xerxes）在看到自己统率的浩浩荡荡的大军向希腊进攻时，曾潸然泪下，向自己的叔父说：“当我想到人生的短暂，想到再过一百年后，这支浩荡的大军中没有任何一个人还能活在世间，便感到一阵突然的悲哀。”他的叔父回答说：“然而人生中还有比这更可悲的事情，人生固然短暂，但无论在这大军之中或在别的地方，都找不出一个人真正幸福得从来不会感到，而且是不止一次地感到，活着还不如死去。灾难会降临到我们头上，疾病会时时困扰我们，使短暂的生命似乎也漫长难捱了。”^①

这些话并非一两个人的哀叹，而是在历史上时常可以听见

^① 希罗多德：《历史》，1862年英文版，第四卷第三八页。

的。人们不断因为人世的苦难而呻吟。只要记住《圣经·旧约》中的约伯和其他由于神的愤怒而遭难的人，我们就不能责怪他们怨天尤人了。然而奇怪的是，人们固然憎恶苦难，却又喜欢观看舞台上演出的悲惨事件。他们看过美狄亚杀死自己的儿女，或李尔王受到亲生女儿的虐待，却心满意足地离开剧院回家去。

因此，人们在悲剧中获得快乐似乎不是什么值得引以为荣的事情，也曾使许多心地虔诚的人困惑不安。例如圣·奥古斯丁在他的《忏悔录》里就说过这样一段有趣的话：

戏剧也曾使我迷恋，剧中全是表现我的痛苦的形象和激起我的欲望之火的形象。没有谁愿意遭受苦难，但为什么人们又喜欢观看悲惨的场面呢？他们喜欢作为观众对这种场面感到悲悯，而且正是这种悲悯构成他们的快感。这不是可悲的疯狂又是什么？因为一个人愈是受到悲惨情节的感染，就愈难摆脱这类情节的控制。^①

圣·奥古斯丁提出的这个问题，也许我们喜欢看戏的人大多数都想到过。当我们想在近代心理学中去寻求答案时，不禁会失望地发现，心理学往往不适当地忽略了悲剧快感的问题。康德的《纯粹理性批判》对悲剧未发一言。里波(Ribot)在《情感心理学》论审美感情的一章里，德拉库瓦教授(Prof. Delacroix)在他的近著《艺术心理学》里，关于悲剧的论述都是语焉不详。这样的忽略确实令人惊异，因为近代心理学已经把探索的光芒照到了几乎人类活动的一切领域，从唾液腺的条件反射直到梦和种族记

① 圣·奥古斯丁：《忏悔录》，1907年英文版，第三卷第二节。

忆的朦胧区域。对文学领域的探测也并没有放松，例如弗洛伊德派论神话传说的著作以及布朗达尔教授最近深入研究伟大的小说家马塞尔·普鲁斯特的心理发展过程的著作。谷列格(Greig)在他的《笑的心理》后面所附的参考书目里，提到不下三百来种对喜剧进行心理研究的专著。谁不希望有一本论悲剧的著作可以和柏格森那篇文笔优美、说理透彻的《论笑》(实即论喜剧)媲美呢？为什么论喜剧的著作已经这样多，论悲剧的又这样少呢？难道人们更喜欢喋喋不休地谈论人生的光明面，而一旦说到悲剧，却保持一种适合于悲剧的庄重的缄默吗？

二

忽略悲剧快感的问题无疑不能以这个问题不重要为理由来辩解。悲剧向来被认为是最高的文学形式，取得杰出成就的悲剧家也是人间最伟大的天才。他们在心理科学还未流行之前就已是最深刻的心理学家。从埃斯库罗斯到莎士比亚和歌德，世界上最聪明的人在悲剧中积累了大量心理学的智慧，所以心理学家忽视悲剧肯定是不明智的。我们即使把研究范围局限于悲剧快感，解决了这个棘手的问题也会大大启发我们去解决许多一般心理学的问题，例如感情的问题。究竟是意动^①决定感情，还是感情决定意动，在心理学家之间最近展开了热烈的争辩。据享乐主义派的意见，人的每一种活动都可以描述为寻求快乐或躲避痛苦的努力。唯生论者则认为，快乐和痛苦都不是事物本身所固有的，而是取决于我们达到某一目的的行动是成功还是失败。我们在后面将会证

① 意动(conation)，心理学上指心理的能动力方面，包括意志和愿望等，是生命力的冲动的表现。

明，把这些互相对立的理论运用到悲剧快感问题上去，就能够检验它们的正确与否。快乐与痛苦的关系是心理学家们感到棘手的另一个问题。快乐和痛苦之间是质的差别，抑或仅仅是量的差别？它们能否混合在一起？痛苦能否转化为快乐？所有这些问题如果和悲剧快感的问题联系起来，就会研究得更透彻。同情的本质、情绪缓和的作用以及其他许多心理学问题，不用说，都和我们将要讨论的问题密切联系在一起。

我们所讨论的问题的重要性并不局限于心理学。这个问题的解决对美学也将是一大贡献。在遇到道德与艺术的关系问题时，美学研究者们往往茫然无所适从。相信浪漫派或克罗齐及“表现派”理论的人，坚决肯定艺术的内在价值和审美经验的独立性。似乎只应当为艺术而艺术，艺术有它本身存在的内在理由；艺术并不为任何外在的目的服务，如宣传道德的教训或谋取实际的利益。有人甚至完全否认生活对艺术的影响以及联想在审美经验中的作用。另一方面，遵循从柏拉图到托尔斯泰悠久的哲学传统的人，则同样坚决地肯定艺术完全依附于生活和道德。艺术应该象美德一样，完全是一种“善”。有人甚至走得更远，视艺术为道德的奴仆。这互相对立的两派在悲剧的领域里争论得最激烈，因为在这个领域内，我们随时会遇到正义、艺术的道德作用以及生活对艺术的影响等等问题。因此，没有悲剧提供的论据，这场争论是不可能有什么结果的。此外，美学家们很喜欢明确各“种”美之间的关系和区别，例如崇高与优美、悲剧性与喜剧性、抒情性与史诗性等等。颇为奇怪的是，也许除了博克之外，他们都没有想到悲剧与崇高的美是密切相关的。例如，叔本华和黑格尔都详细讨论过悲剧，也讨论过崇高，但却没有论证它们之间的关系和区别。其他论者依照康德的榜样，对悲剧根本未作任何论述。毫无

疑问，如果美学理论忽略了历来正当地受到尊重的悲剧这种艺术形式，就够不上称为美学。在本篇论文中，我们将努力填补我们认为存在于美学当中的一大空白。我们将明确悲剧的美与其他形式的美、尤其是崇高美之间的关系和区别。

与美学紧密联系的是文学批评。与别的艺术形式一样，文学也是心灵与心灵互相交流的一种媒介。一切正确的批评理论都必须以深刻了解创造的心灵与鉴赏的心灵为基础。过去许多文学批评之所以有缺陷，就在于缺少坚实的心理学基础。仅就戏剧艺术而言，自文艺复兴时代以来，欧洲的批评家们一直在无休止地争论人物和情节何者更重要、三一律问题、诗的正义的必要性以及无数别的学术问题，这些问题长期以来使学者们大伤脑筋。虽然这都是些值得探讨的问题，但仅仅引用亚理斯多德的名言或指出莎士比亚或拉辛的创作实践，都不能使问题得到满意的解决。还必须考虑悲剧以什么方式对观众情绪所产生的作用。这又立即把我们带到我们所要探讨的悲剧快感问题的中心。

我们这个问题的解决还会有益于舞台表演艺术。自从狄德罗发表了有关戏剧表演的著名理论以来，演员们之间一直在争论，是应当把自己完全和所要表演的角色等同起来，还是应当控制自己，使自己摆脱一切情感。拉·克勒雍 (La Clairon) 是不是比拉·玛丽白兰 (La Malibran) 更伟大的女演员？塔尔玛 (Talma) 坚持要使自我控制和一时的灵感应当结合起来，是否是正确的意见？布景的写实性和舞台性的争论是另一个需要考虑的问题。舞台上是否应当用结实的房子和写实主义的装饰来产生象实际生活中那样的幻觉呢？或者布景应当充满具有表现意义的道具，让观众有充分的余地去加以想象，就象戈登·克莱格 (Gordon Craig) 所主张的那样呢？这种种问题如果不适当考虑舞台表演对

观众情绪的作用，也不可能得到满意的解决。

虽然我们的兴趣主要在心理学和科学的方面，但我们也不能不提到我们这个问题与宗教和哲学的关系。悲剧和宗教与哲学所要解决的终极问题密切相关。但我们必须记住，悲剧既不是宗教信条，也不是哲学体系。我们在后面将在适当的时候明确悲剧与哲学及宗教的关系。我们还将说明，象正义、命运等宗教和哲学观念如何影响了关于悲剧的讨论。总的说来，可以说哲学家们远比心理学家较明确认识到了悲剧问题的重要意义。事实上，我们在完成本文中提出的这个任务时，就会遇到许多可敬的同伴——仅举几位曾在哲学的沉思中探讨过悲剧问题的哲学家，就有柏拉图、亚理斯多德、休谟、席勒、黑格尔、叔本华、尼采等。

三

尽管哲学家们和批评家们作了一些努力，悲剧快感的问题仍然远远没有解决。他们得出的结论虽然各有些有趣的地方，却往往互相矛盾。有人把悲剧快感的原因归结为人的恶意，又有人把它归结为人的同情心；一派哲学家认为悲剧精神是乐观的，另一派又认为是悲观的；某些批评家认为悲剧中的决定因素是命运，又有些批评家认为是正义的力量。这些理论大多不能符合近代心理学的要求，提出这些理论的人都忽略了进行这种研究应当遵循的某些基本原则。他们一般都由于方法上有错误而被引到错误的道路上去。

首先，悲剧是具体事物而不是一个抽象概念。因此，认真讨论悲剧问题必须以事实为基础，也即是以世界上一些悲剧杰作为基础。然而哲学家当中一个普遍的错误，却是本末倒置。他们不

是用归纳的办法，从仔细研究埃斯库罗斯、索福克勒斯、莎士比亚、拉辛和其他伟大悲剧诗人的作品中去建立自己的理论，却是从某种预拟的哲学体系中先验地演绎出理论。他们提出一个玄学的大前提，再把悲剧作为具体例证去证明这个前提。但在这样做的时候，他们恰恰是用前提去说明悲剧的本质，忘记了需要论证的正是前提本身。黑格尔为我们提供了这种恶性循环论证的一个典型例子。他从一般的绝对哲学观念出发，假定整个世界都服从于理性，世界上的一切，包括邪恶和痛苦，都可以从伦理的角度去加以说明和证明其合理性。于是他进而用悲剧作例子来证明永恒的正义的胜利，并要我们相信，安提戈涅由于对死去的兄弟尽了亲人的责任而受到应得的惩罚！叔本华也牺牲悲剧来保全他的哲学。他发现希腊悲剧并不能证明他那听天由命的理论，于是竟贸然宣称，希腊人尽管有埃斯库罗斯和索福克勒斯留下来的杰作，“却还没有达到悲剧艺术的高峰和目的”！从这些例子可以看出，当哲学家们从天上走下来，尝试去解决一些个别的具体问题时，他们是多么力不从心。

很少哲学修养的批评家们更常犯的另一个错误，是不能把作为艺术形式的悲剧和实际生活中的苦难相区别。我们在后面将有机会更充分地说明这二者的区别，现在只须指出这样一点：悲剧表现的是一种理想化的生活，或者说是放在人为的结构中的生活。我们对于悲剧中的灾难和不幸，不会作出象在实际生活中那样的反应，正如我们对凡·高的一幅画中画的苹果，不会作出象对餐桌上放的一只真正的苹果那样的反应。欣赏悲剧主要是一种审美活动，因而应当把它区别于象哀悼亲友的死亡或庆幸敌人的失败这样一类实际态度。讨论悲剧的学者们通常把这两类不同的经验视为一类。例如博克就曾假定在表演一出极崇高动人的悲剧

时，观众离开剧院到旁边的广场上去看处决一名罪犯，接着就根据这一根本没有得到实际经验证明的假定，提出实际生活中的不幸比模仿艺术中的不幸更能激发人的同情。另一方面，法格(M. Faguet)则举出古罗马的角斗士表演、西班牙的异教裁判法庭以及人类残酷性的其他例子，证明欣赏悲剧同样是为使我们天性中的恶意得到一种邪恶的满足。这种推论纯粹是混淆了问题的实质。并不是没有为了满足同情心或恶意而去看悲剧的人，但问题却在于这样一种实际或道德性质的满足，是否正是悲剧所特有的快感。

然而哲学家和批评家们常常被可以称之为简单化的诱惑引入歧途。人们仔细读完各种论悲剧的论著之后，容易得出一个身陷迷津的印象：每条路都象是通往出口，但却总是引向死胡同。有些理论互相格格不入，但我们又不能说其中某一种完全错误，另一种完全正确，这就在混乱之上又增加了混乱。然而理论家们自己总是确信自己一贯正确，而别人总是大谬不然。在这样一片混乱之中，谁还会有勇气宣布自己的新理论而不冒被自己的同行驳斥的危险呢？这一切麻烦的根源都在于滥用一个抽象的因果关系的逻辑概念。“任何结果都有原因，任何原因都有结果。一个原因必有一个结果”，逻辑学家们都这样说，波乐纽斯庆幸自己发现了哈姆雷特发疯的“原因”时，也是这样相信的。这个真理似乎是那么明显，要对它产生任何怀疑都会是荒唐的举动。于是当讨论任何具体问题的理论家处在需要作出抉择的关头时，便毫不犹豫、心安理得地径直选择一条路。他固执地拒绝听一听关于这一问题的别的意见，因为那意味着承认原因的多样性。但不幸的是，在象我们这样的世界里，任何一件事情都错综复杂地和无数件别的事情相关联，整体总决定着局部，既没有彼此孤立的原因，也没有彼此孤立的结果。如果说物质世界的情形如此，精神世界

的情形就更是如此了。孤立的原因和孤立的结果都是形式逻辑和原子论心理学虚构出来的幻影，在实际的精神生活中绝不存在。以喜剧和笑的问题为例。人们提出了无数的解答，柏拉图、霍布斯、康德、叔本华、柏格森和弗洛伊德，究竟谁走的是正路呢？笑是由于恶意、“突然感到的荣耀”、自相矛盾、心力的节省、社会对个人缺陷的惩罚，还是别的什么原因呢？抽象的因果关系的逻辑概念迫使我们赞成这种或那种说法，而不允许采取中间道路。但真理却不在其中。詹姆斯·萨利(James Sully)在考察了关于这一问题的各种不同论点之后，得出了这样一个结论：“在笑的领域里，‘原因的多样性’作用特别明显，而关于可笑的理论却要在这样一个领域里去寻找一个统一的原因，所以总是一再地失败。”^①道理多么简单，而明白这个简单道理又多么不容易！一旦明白了这个道理，就象是拨开迷雾重见青天！用“悲剧”两个字代替上面所引那段话中的“可笑”两个字，你对于悲剧问题目前的状况就能有一个明确的概念。

四

悲剧的欣赏是一个复杂的现象，没有哪一种原因就能够对之作出全面的说明。这也可以解释为什么从前的悲剧理论虽然没有一种能够全然令人满意，却几乎每一种都有一点道理。它们都不够充分，但也非全然错误。认识到这一点就使我们确信，研究悲剧快感问题最好的方法是公平地检查从前的理论，取其精华。这样，我们就有希望形成一种全面系统的看法，消除偏见，解决矛

^① 詹姆斯·萨利：《论笑》，1902年，第一八页。

盾。对于象悲剧这样的老话题，已经没有什么完全新的话可说。为了避免误解，我们现在就愿意申明，我们并不打算在本文提出任何崭新的理论。正象本文的副标题表明的，我们的主要目的是进行“各种悲剧快感理论的批判研究”。在这里寻求新奇或独创性的人将会大大失望，把某些片面的理论推演到它们荒谬的逻辑结论、把悲剧性分析为崇高与悲悯相结合的结果、关于痛苦转化为快乐的讨论、悲剧净化作用的意义的探讨，再加上别的几点不大重要的东西，这就是本篇论文里可以说多少有点独创性的内容。也许即使这几项内容也是前人已经提到过的，只不过我们知道得有限，没有见到前人的一切有关论述。那么，我们决定选择这个题目来写作有什么理由呢？对此可以稍加说明。推动学术的发展可以通过发现过去未知的东西来实现，也可以通过把已经说过的话加以检验，重新评价和综合来实现。也许在不象数学和物理学那样精确的学科里，后一种方法和前一种方法同样重要。因为理论一般象从周围各点拍摄的照片一样，有时它们拍出的甚至只是被照物体的无关紧要的方面。为了对物体的全貌有一个清楚的概念，我们就必须把从不同角度拍摄的所有照片加以比较。在有关悲剧的问题上，这种性质的工作还没有完成。在这篇论文里，我们为自己规定的正是这样一个任务。那就是得出关于这个问题的整体观念。

我们将依次讨论在说明悲剧快感的原因时，可以在多大程度上考虑审美观照、恶意、同情心、道德感、乐观的人生观和悲观的人生观、情绪缓和作用、活力感、智力好奇心的满足以及其他一些因素。如果可能，我们将把这些因素归纳成一些共同标准。但既然承认“原因的多样性”，我们也就用不着拘泥于某一种抽象教条而歪曲具体经验。我们无意于为建立理论而削足适履。我

们将主要在具体事实的基础上展开论述，既不想用任何玄学的大前提来作我们关于悲剧的结论的理论依据，也不想用任何悲剧理论来支持某种预定的哲学学说。我们的方法将是批判的和综合的，说坏一点，就是“折衷的”。

即将作为我们论证基础的材料可以分为三类：

(一)悲剧的杰作。——必须把它们看成具有头等重要意义的文献。讨论悲剧必须既考虑古代悲剧，也考虑近代悲剧。我们记得叔本华否定希腊悲剧，认为它没有达到悲剧的理想，因为埃斯库罗斯、索福克勒斯和欧里庇得斯所塑造的一些男女主角并没有象叔本华喜爱的理论所要求的那样，否定求生的意志。另一方面，黑格尔所阐发的理论又很难应用于近代人的作品。在这种情形里，我们宁可站在悲剧诗人们一边，而不愿保全被哲学家们所珍爱的任何片面的理论。

(二)书籍和杂志上记录的有关悲剧的意见和印象：这些又可分为四小类：

(1) 悲剧诗人们自己发表的言论，如高乃依的《论文》、《序言》等，拉辛的《序言》，席勒的《美学论文》，雨果的《克伦威尔序言》，以及其他类似的著作。这些文章一般是为作者的创作实践作辩护。它们虽然不免有些个人癖性和文学陈套的影响，却往往显出只有诗人们自己才具有的眼光。如果我们想窥见诗人在创作伟大悲剧作品时的精神状态，这些文章就特别有价值。

(2) 观众、读者、编辑、评论作者和演讲者的言论，如约翰逊的《莎士比亚全集序言》、狄德罗的《论演员的矛盾》、莱辛的《汉堡剧评》、施莱格尔的《戏剧和文学讲演集》、布拉德雷教授的《论莎士比亚悲剧》、最近由詹姆斯·阿格茨 (James Agates) 编辑的《英国戏剧批评家文集》等等。这些著作使我们理

解到具有敏锐的感觉和高度文学修养的人们在鉴赏悲剧时的思想活动。在这里，我们也必须仔细地把真正的欣赏和文学陈套及个人癖好区别开来。

(3) 演员的言论，——这类著作不幸十分有限，因为杰出的演员并不常常撰写论述自己的表演艺术的书籍。但这个空白有时被批评家和传记作家间接记录了伟大演员个人观点的著作填补起来了。这类有趣的文献，如哈姆雷特对演员们说的一段话、珀西·费兹杰拉德 (Percy Fitzgerald) 的《大卫·伽立克传》、莎拉·邦娜 (Sarah Bernhardt) 的《回忆录》、安德烈·安托万 (André Antoine) 的《我的回忆》等，由于揭示了伟大的表演艺术家们在演出悲剧时的思想状况，所以对于我们特别有价值。

(4) 哲学家的言论，如亚理斯多德的《诗学》、休谟的《论悲剧》、卢梭的《论剧书信集》、黑格尔的《美学》、叔本华的《作为意志与表象的世界》、尼采的《悲剧的诞生》等等。我们的主要目的既然是批判地考查这些著作中阐发的理论，它们自然就是我们主要的一类材料。

(三) 个人印象。——心理学既是关于行为的科学，也是关于内心的科学，因此，无论美国的行为派心理学家们如何反对，我们也绝不能忽视内省的证据 (introspective evidences)。尤其在审美反应中，绝不可能排除主观因素。正象俗话说的，各人有各人的口味。归根结蒂，对任何美学问题抱有一定看法的作者，首先必须肯定这种看法与自己的个人经验相符合。克莱夫·贝尔 (Clive Bell) 说得好，“只有那些一谈到艺术就激情洋溢的人们，才可能占有材料并从中推演出有益的理论。”^① 没有亲身的

① 克莱夫·贝尔：《艺术论》，1914年，第一章第一节。

审美经验作基础的美学理论，几乎都是骗人的理论。因此，我们在本文中偶尔也要引证自己个人的印象。西方悲剧这种文学“体裁”几乎是中国所没有的（其原因在第十二章里有说明），因此在论述这种体裁时，我们深知自己有所欠缺，力不从心。但另一方面，由于我们没有传统观念和狭隘民族意识的束缚，也许能比欧洲作者以较客观的方式和从较新的观点去看待这个问题。我们对亚理斯多德关于怜悯和恐惧及其净化的学说所作的解释，研究古典文化的学者们也许会嗤之以鼻，而我们贬低某些现代悲剧诗人的话则很可能引起另一些人的反对。我们提出这类多少带着异端色彩的看法，唯一的理由就是它们都是经过仔细研究具体事实之后才形成的。然而，我们也很清楚过分依赖主观印象的危险，因为尽人皆知主观印象是片面的，而且往往是错误的。因此，我们将竭力求助于那些学识、判断力和鉴赏力都比我们强的人，用他们的观点来证实或批驳我们的个人印象。

第二章 审美态度和应用于悲剧的“心理距离”说

一

悲剧尽管起源于宗教祭祷仪式，却首先是一种艺术形式，而观看悲剧则是一项审美活动。因此，悲剧理论总是要求预先说明一些普通的美学原理。我们在解决我们面临的特殊任务之前，最好先对一般审美经验的特点作一个清楚的说明。

那么，什么叫审美经验呢？

暂时排开一切外部影响和关系的问题，抽象地来谈审美经验，我们就可以说审美经验是为了它自身的原因对一个客体的观照，这一客体可以是一件艺术品，也可以是一个自然物。审美经验一方面与普通的实践活动或道德活动有区别，因为它不是由任何满足实际需要的欲望所推动，也不是引导出任何要达到某种外在目的的活动。另一方面，它也区别于科学态度，因为它并不包含逻辑概念的思维，如利用因果联系把眼前的物体与一系列别的物体联系起来，同时还因为它虽然也是超功利的，却伴随着热烈的情感，而这对于科学推理却往往是有害的。

我们可以举一个简单的例子，假设有一位商人、一位植物学

家和一位诗人同时在看一朵樱花。如果他们每一个人都遵从自己的思考习惯，那么这同一朵花就会产生三种不同的印象，引出三种不同的态度。商人总想着谋利，于是他就会计算这朵花在市场上能卖出的价，并且和园丁讲起生意来。植物学家会去数一数花瓣和花柱，把开花的原因归结为土质肥沃，给花分类，并且给它一个拉丁文的学名。但诗人却是那么单纯，对他说来，这朵小花就是整整一个世界。他全神贯注在这朵花上而忘记了一切。转瞬之间这朵小花变成一个有生命的活物，对着他微笑，引得他的同情。在美的享受到极度狂喜的一刻，诗人把自己也化成了花，分享着花的生命和感情。我们在这里见到的，便分别是实用的、科学的和审美的态度。当然，这种大的区别并不排除我们每一个人都可能在不同的时刻成为一个实际的人、一个科学家和诗人。然而一个人一旦处在诗人的时刻，即处在审美观照的时刻，便不可能同时又做一个实际的人和科学家，而必须放弃自己实际的和科学的兴趣，哪怕是暂时地放弃。

康德曾强调审美经验的非实用性，称审美经验为“超功利的观照”。他写道：“与我们关于某一对象的存在思想有关系的满足，就叫做利益。因此，这种满足总是与欲望的官能相联系，或者直接影响欲望，或者必然与影响欲望的东西有关。但是，当问题在于某一事物是否美时，我们就并不想知道，对于我们或对于别的任何人说来，是否有任何东西依赖或能够依赖于对象的存在，而只注意我们在纯粹的观照中怎样评价它。”^①换言之，审美活动是超脱和独立于实际需要的。这种“超脱”的观念使席勒和斯宾塞把审美活动视为“过剩精力”的横溢，并把它与游戏的

① 康德：《判断力批判》，第一卷第二节，转引自卡瑞特(Carritt)：《美的哲学》，1931年英文版，第一一〇页。

冲动相联系。在艺术中如在游戏中一样，有一种“假象”或幻觉。理想世界在出神入化的一刻，可以达到现实界的全部力量与生气。

大多数近代哲学家，尤其是克罗齐，强调了也是由康德指出过的审美感觉的非概念性。这位意大利美学家把艺术活动界定为“纯粹形式的直觉”。直觉是一种先于并独立于推理即概念思维的精神活动。它是“形象的创造”。克罗齐说：“在纯哲学形式中，理性认识总是现实性的。也就是说，它以区别现实与非现实为目的。……但直觉恰恰意味着没有现实与非现实的区别，它是作为头脑中的画面的形象，是纯粹想象的理想化。”^①

理性认识可以说就是关系的认识，它在因果关系或在种与类的关系中去把一事物与他事物联系起来。审美感觉恰恰在不把一事物与他事物联系起来看待这一点上，区别于理性认识。因此可以象哈曼(R. Haman)和闵斯特堡(H. Münsterberg)那样，把审美感觉描述为对象的“孤立”。^②整个意识领域都被孤立的对象所独占。这就是如柏格森所指出的，类似于被催眠而昏睡的精神状态。

由于全部注意力都凝聚在一个孤立的对象上，主体和客体的区别就在意识中消失了。二者合而为一。叔本华曾很好地描述过这一现象。他说，在审美经验中，主体“不再考虑事物的时间、地点、原因和去向，而只看孤立着的事物本身。”然后，“他迷失在对象之中，即甚至忘记自己的个性、意志，而仅仅作为纯粹的主体继续存在，象是对象的一面明镜，好象那儿只有对象存在，而没有任何人感知它，他再也分不出感觉和感觉者，两者已经完

① 克罗齐：《美学纲要》，1913年；转引自《美的哲学》，英文版第二三三至二三四页。

② 闵斯特堡：《艺术教育原理》，1905年，第一九至二〇页。

全合一，因为整个意识都充满了一幅美的图画。”^①

由于自我与非我同一，于是一方面自然出现了把主观感情投射到客体中去的倾向，另一方面又出现了把客观情调吸收到主体中来的倾向。前一种活动产生出罗斯金(Ruskin)所谓“感情的误置”，即立普斯描述为“移情作用”(Einfühlung)的现象；后一种活动则产生出谷鲁斯(Groos)所谓的“内模仿”(innere Nachahmung)。通过移情作用，无知觉的客体有了知觉，它被人格化，开始有感觉、感情和活动能力。于是我们可以说“群山站立起来”，“波浪在起舞”，“多利克式圆柱向上升举”，“丁香和玫瑰为清晨而叹息”等等^②。通过内模仿，主体分享着外在客体的生命，并仿照它们形成自己的感觉、感情和活动。^③于是我们见到高山或一头雄狮而感到意气昂扬，看见密罗斯的维纳斯而使身体摆出微倾的姿势，或者象洛慈(Lotze)出色地描述过的那样：“把我们的生命与刚刚绽开的嫩芽的生命等同起来，在我们的灵魂里感到轻柔地悬在半空中的枝条那种喜悦。”^④

以上便是一般审美经验的主要特点。从这些总的特点中，近代美学家们得出了一些结论，虽然这些结论还有许多仍在争辩之中，但对于我们当前的目的说来却极为重要。

(1) 由于审美观照是一种高度专注的精神状态，所以与概念的联想是不可调和的。对美学中的联想说的攻击可以追溯到康德划分“自由”美和“从属”美，后来又由形式主义者大力发挥，

① 叔本华：《作为意志与表象的世界》(参见本书第八章)，第三卷第三四节。

② 立普斯：《论移情作用》，转引自卡瑞特《美的哲学》，第二五二至二五八页。

③ 谷鲁斯：《人类的游戏》，鲍德温(Baldwin)英译本，第三二二至三二三页。

④ 洛慈：《缩形宇宙论》，第一卷第二章；转引自浮龙·李(Vernon Lee)，《美与丑》，1911年，第一七至一八页。

尤其是研究音乐理论的人如汉斯立克(Hanslick)和盖尔尼(Gurney)等。他们认为艺术应当直接诉诸我们的感觉,而“表现”即联想因素则应减少到最低限度。对联想侵入审美观照所提出的最有份量的反对意见,是说概念的联想总是变幻莫测、摇摆不定而且混乱的,缺乏对于艺术十分必要的内在必然性与和谐的秩序。它不是使思想集中凝聚于美的物体,而是把思想引入迷途。譬如你在听贝多芬的田园交响乐,你的思想离开音乐而走向青葱的草地、潺湲的溪流和啁啾的小鸟,你感到满心欢喜。但是,你欣赏的并不是音乐本身,而只是联想起来的田园景色。

(2) 审美态度和批评态度不可能同时并存,因为批评总要包括逻辑思维和概念的联想。要批评就要下判断,也就要把一般原理应用于个别情况。这主要是一种科学的或哲学的活动。例如当我们看见一朵美丽的花而入迷的时候,我们会有一刻暂时停止一切思想活动,仅在一种出神的状态中观赏引起美感的花的外表。在这样一种思想状态中,我们无暇判断说:“这花很美,”或“它很难看”,正象我们不会说:“这是我妻子喜爱的花,”或“华兹华斯曾写过一首咏它的诗”。一当我们能说出这种话时,便已经摆脱了入迷的状态,从魔法的仙境回到了科学的和实用的世界。克罗齐说得好,“诗人在批评家中死去。”

(3) 审美态度与批评态度的区别动摇了所谓“享乐派美学”的基础,这一派美学一般是和亚历山大·倍恩(Alexander Bain)、格兰·亚伦(Grant Allen)和马夏尔(R. Marshall)的名字联在一起的。他们从美总是给人快乐这一无可否认的事实出发,却达到美是一种快乐这样一个没有充分根据的结论。这种关于美的享乐主义观点在逻辑上是错误的,因为美给人快乐这个命题是不可逆转的;这种观点在心理上也不正确,因为当我们沉醉

于对美的事物的观照时，我们很难停下来想它是给人快乐的。只有当我们从审美的迷醉中醒来时，我们才会对自己说：“它使人快乐”，或者“我喜欢它”。象批评的判断一样，审美快感的意识只是一种事后的意识。快乐只是一种结果，若把快乐说成是美的基本性质，就必定是本末倒置了。

(4) 由于同样的原因，审美经验是独立于道德的考虑的。下道德判断就要采取一种批评态度，也就是脱离开白热化的激情而象哲学家那样冷静地思考。这就又象概念的联想一样，引导思想离开对象本身而走向与之不同的东西。一件艺术品可能有道德价值，甚或有明确的道德目的，但当我们审美地欣赏它时，这种道德价值或目的是置诸脑后的。一当你问自己，《神曲》或《包法利夫人》是道德的还是不道德的，或者安提戈涅或考狄利娅之死能否满足正义感，你就已不在审美经验的范畴之内，却在行使立法者或警察法庭法官的职责。^①

二

上面勾勒出的一般美学原理的轮廓，可以说代表了从康德到克罗齐的欧洲美学思想的主流。这个主流显然是形式主义的。从主观方面说来，它把审美感觉归结为先于逻辑概念思维、甚至先于意义的理解的一种纯粹的基本直觉；从客观方面说来，它把审

① 关于形式主义美学，可参看下列著作：

(1) 康德：《判断力批判》；(2) 克罗齐：《美学》；(3) 巴希(V. Basch)：《康德美学批判》，1927年，和《美学的主要问题》。载《哲学评论》(Revue Philosophique)，1921年7月号。(4) 克莱夫·贝尔：(Clive Bell)，《艺术论》，1914年；(5) 罗杰·弗莱(Roger Fry)：《幻象与设计》(Vision and Design)，1930年。

美对象缩小到没有任何理性内容的纯感觉的外表。

这种关于审美经验的形式主义观点永远不可能说服一个普通人。它尽管在逻辑上十分严密，却有一个内在的弱点。它在抽象的形式中处理审美经验，把它从生活的整体联系中割裂出来，并通过严格的逻辑分析把它归并为最简单的要素。问题在于把审美经验这样简化之后，就几乎不可能把它再放进生活的联系中去。对完全属于感觉方面的外表的直觉，只是一个很少在具体实际经验中实现的理想。这是取消了概念思维，但鉴赏总须以理解为前提，而艺术品也没有一件是无意义的。概念联想的情形也是这样。艺术从生活中获取材料，因而只能通过生活经验的媒介去加以解释。用过去的经验来解释现在的事情就总要运用概念的联想。例如，没有概念联想，就不可能有移情作用。你注视着一朵花，设想它在微笑或在哭泣，你能否认联想在这里起了作用吗？据某些法国美学家的说法，“诗的快感”不是别的，就是“为满足深刻的情感需要而自由地加以系统化的整套意象。”^①同样，你否认道德感在艺术中的作用，然而道德感却随时会侵入艺术领域。伟大的艺术绝非不道德的艺术。我们虽然在沉醉的一刻不会考虑到道德因素，但在那一刻来临之前，道德感的确起一种决定作用。如果道德感没有首先在某种程度上得到满足或至少未受干扰，审美快感的一刻就永远不会来临。某些题材在本质上就会伤害我们的道德感，引起我们强烈的厌恨，把审美快感驱散得无影无踪。《李尔王》中康瓦尔和吕甘挖出葛罗斯脱伯爵双眼的一场就是一个例子——至少对某些观众说来是这样。^②

① 于特勒(J.Hytler):《诗的快感》，里昂，1923年。

② 参看沃克利(A.B.Walkley):《从〈李尔王〉开始的新的戏剧经历》，载阿格茨编:《英国戏剧批评家文集》，1932年，第二七一页。

生活是一个有机整体，其中的各个部分纵横交错，分离出任何一部分都不可能不伤害其余的部分。它并不象一座砖砌的房子，可以拆开之后又重建起来，只要把拆散的砖放回原来的位置就行。在生活中，特别是在精神生活中，虽然整体是由各个部分组成，但各部分的总和并不就能构成整体。正因为如此，把纯分析方法应用于精神活动往往有歪曲精神活动本质的危险。分析方法一般是机械式的，而生活却不是一部机器，也不是镶嵌制品。形式主义美学的错误与原子论心理学的错误相似。它们都把精神生活分解为最简单的成分，却忘记了活的生物是不能进行活体解剖而继续存在的。“完形”（Gestalt）心理学对原子论心理学的批评同样适用于形式主义美学。我们在逻辑上也许不能完全否认纯粹直觉的存在，但纯粹直觉象单纯的感觉一样，在实际生活中是非常罕见的现象。

形式主义者既然把艺术和审美经验从生活的整体联系中分离出来，自然就不再理会生活作为整体可能以何种方式对艺术和审美经验发生影响。他们把审美经验的纯粹性和独立性过度夸大，甚至认为不必自问，这样一种纯粹的审美经验是在什么条件下产生和维持的。每一个人都有直觉的官能，每一物体也都有作用于感官的外表。那么在审美地观物时，人与人怎么会不同呢？物体在对我们起审美作用时，怎么也会彼此差异呢？你一旦进入审美的迷醉状态，自然很可以说你仅仅用直觉来看事物，事物外表也只对你的感官起作用。你说的也都是实情。但你的话只描述了现象，却没有解释它，也没有肯定在怎样的条件下你才能够进入这样一种审美经验。要回答这个问题，不能够简单地说，被观看的对象物的美就是审美经验的条件。因为就是按形式主义者自己的说法，美也并不是现成地存在于对象之中，可以随时取得，而是

每一次新的审美经验的创造。作为审美经验的产物，美不可能先于审美经验并作为其条件而存在。

哲学家也许有特权抽象地处理事物，但心理学家却必须整个地处理具体经验，注意各个组成部分的相互关系，并弄清每一部分的原因和结果。要进行这样的研究，就需要比“纯粹形式的直觉”这个形式主义者的公式广阔得多的准则。在我们看来，“心理距离”说就提供了这样一个较广阔的准则。这种理论的一大优点是在象形式主义那样强调审美经验的纯粹性的同时，并没有忽视有利或不利于产生和维持审美经验的各种条件。

“心理距离”说可以在德国美学中找到根源。叔本华已经把审美经验说成是“彻底改变看待事物的普通方式”。常常用来描述审美观照的“超然”(detachment)一词，也暗含着距离的意思。据德拉库瓦教授说，缪勒·弗莱因斐尔斯(Müller Freienfels)在谈到审美态度时，正是使用了“距离”一词。^①但是，把“距离”的概念讲得最详尽的是英国心理学家爱德华·布洛(Edward Bullough)的文章《作为艺术中的因素和一种美学原理的心理距离》。^②布洛的著作深受形式主义的影响，他好象并没有认识到自己的理论打破了形式主义美学的狭隘界限，扩大了艺术心理学的范围，使之能包括比抽象的纯审美经验广大得多的领域。熟悉他的理论的人将会发现，本章中阐述的“距离”概念尽管大体上还是他的观点，却已经扩展到了他所不可能预见的程度。

我们可以把“距离”描述为说明审美对象脱离与日常实际生活联系的一种比喻说法。美的事物往往有一点“遥远”，这是它

① 德拉库瓦：《艺术心理学》，1927年，第二七页。

② 载《英国心理学学报》，第五卷，1912年。

的特点之一。第一次到欧洲的东方游客通常有这样的印象：凡是于他有点陌生的东西都自有其特殊的魅力，哪怕是一只篮子、一座风车，甚或农妇头上的一条头巾，在他眼里也比在当地人眼里显得更漂亮。第一次漂洋过海到中国或日本的西方人，也会有类似的印象。近而熟悉的事物往往显得平常、庸俗甚至丑陋。但把它们放在一定距离之外，以超然的精神看待它们，则可能变得奇特、动人甚至美丽。因此，空间距离有利于审美态度的产生。

时间距离的情形也是如此。年代久远常常使最寻常的物体也具有一种美。因为济慈著名的《颂诗》而不朽的希腊古瓶，对于忒俄克里托斯(Theocritus)的同时代人说来，不过是盛酒、油或这一类家常用品的器皿而已。“从前”这两个字可以立即把我们带到诗和传奇的童话世界。甚至一桩罪恶或一件坏事也可以随着时间的流逝而逐渐不那么令人反感。现在还有谁会因为俄瑞斯忒斯杀母而责备他，或者因为海伦与人私奔而传她到法庭受审？这些古代人物曾经唤起激情，引出热泪和深沉的叹息，造成许多战士的英名，也遭致许多都市的毁灭，然而对于我们，他们不过是头上罩着神话光环的一些历史的傀儡，离我们十分遥远而又极富魅力。

把“距离”一词应用于时间和空间，当然是在本义上的正当的用法，但这个词也可以用在比喻的意义上。可以说我们有可能在一物体和我们自己的实际利害关系之间插入一段距离。我们可以在这里引用布洛举过的例子来说明。假设海上起了大雾。对一个水手说来，这是极不愉快的事情，预示着危险，引起他的烦躁不安。但如果抛开一切实际利害的考虑，把注意力集中在现象本身上面，这场大雾就成了赏心悦目的美景。那使水天一色的透明的薄纱，那远离尘世、陌生孤独的感觉，还有那既给人安恬、又

令人感到几分恐惧的一片沉寂，这一切都使浓雾中的海变成一幅格外美的画。

在所有这些例子中，一个普通物体之所以变得美，都是由于插入一段距离而使人的眼光发生了变化，使某一现象或事件得以超出我们的个人需求和目的的范围，使我们能够客观而超然地看待它。例如一条街，在当地人看来极为平常，而在陌生人眼中却很美，因为这条街于前者已成为日常实际联系的中心，这条街上住着一个朋友或一个仇敌，这里是某家银行的标记，那里又是某个食品店的招牌等等；然而对于后者，这条街还没有形成种种日常联系，所以他能够把它仅仅看作一条街，也就是说，仅仅看它诉诸感觉的外表。换言之，陌生人比当地人更能对这条街取审美的态度，前者比后者更容易现出一定的“距离”。

布洛正确地指出：“这种对事物采取一定距离的看法并不是、也不可能是我们通常的看法。一般说来，经验总是把同一个面转向我们，即具有最强的实际吸引力的一面。……忽然从寻常未加注意的另一面去看事物，往往能给我们以一种启示，而这类启示正是艺术的启示。”

以上所谈的距离说并没有什么新东西，它不过是形象地重述了我们在本章第一节中大致描述过的形式主义观点。但它进一步提出了一个确定审美经验条件的标准。

我们已经说过，对审美对象单纯的观照由于“距离”而成为可能。但是，“这并不意味着自我与对象之间的联系被打破到与个人无关的程度”。“恰恰相反，它所描述的是一种往往具有浓烈感情色彩的个人关系。”不过这种个人关系的性质经过了“过滤”。“它的魅力已经消除了实际具体的性质，然而却并不因此而丧失其原来的品格。”

主体和客体之间这种“切身的”而又“有距离的”关系，引起布洛提出了一条原理，这是他的贡献中最有价值的部分，即“距离的自我矛盾”（“antinomy of distance”）。

主体和客体之间的关系既然是“切身的”，客体能成功而强烈地吸引我们的程度就会直接对应于客体与我们的智力特点和经验的个人特质完全一致的程度。它愈是诉诸我们内心深处的欲望和本能，愈是与我们过去的经验和谐一致，就愈能吸引我们的注意，有助于我们的理解，并引起我们的兴趣和同情。如果它离人的经验太遥远，或太违背人情，人们对它就会不理解，因而也就不能欣赏。

另一方面，主体和客体之间的关系既然必须“有距离”，客观现象与主观经验的协调就不应当太完全，以致把主体束缚在实际的态度上，也就是导致距离的丧失。客体愈是激起我们的欲望，使我们回想起自己的个人经验，我们就愈会把思想集中在自己身上，想到自己的悲欢、自己的希望与忧患，而不是去凝神观照客体本身。

于是这就产生了一个矛盾，也正是它构成所谓“距离的自我矛盾”。可以举一个简单的例子来说明。

假设有一个年轻人爱上一个与别人定了婚的姑娘，象通常在这种无望的相思的情形下所有的那样，深感悔恨与绝望的痛苦，厌倦了生命，想着自杀。假设他恰好读到《少年维特之烦恼》这篇忧伤的故事，或者看到这故事改编为剧本在舞台上演出。他会比任何人都更能理解和欣赏维特的情境、性格、行动和精神上的痛苦，因为这一切都与他自己的个人经验非常接近。然而事实上，这样一种非常接近的情形大概只是使他强烈地意识到自己的烦恼和绝望。经过一种观点的转换，他不再想到维特和夏绿蒂，却只

想自己和他那不可能结合在一起的心上人。他再也不能把歌德的小说作为艺术品来欣赏。这篇小说只是激起他感情的火焰，导致激情的爆发。

这个例子说明，主观经验与客观的虚构情节过分近似会导致距离的丧失。然而人们保持距离的能力却各各不同。我们记得，歌德在听说友人耶路撒冷因失恋而自杀的消息后，写了《维特》这部作品，当时他自己刚与夏绿蒂关系破裂，想要自杀。他当时所感是许多青年都体验过的，但他所做的却是只有伟大的艺术家才能成就的事情。他使自己的经验形象化而创造出一部艺术作品。这个例子说明，对事物取一定距离的观点对于艺术创作和欣赏都极为重要。它也能说明，为什么很多人自认为有足够的个人经验写诗或小说，却总是写不成功。德拉库瓦教授写道：“为了描述自己的感情，艺术家应当达到某种程度的客观化（il faut que l'artiste l'exteriorise en quelque sorte），成为自己的模仿者（imitateur de lui-même）”^①“客观化”其实就是形成距离的另一种说法。

因此，距离取决于两个因素：主体和客体。为了形成距离，主体必须通过自然的天赋或反复的训练具有一定程度的艺术才能。在这方面，人与人的差别很大。有些人简直不可能把事物与它们的实际意义区分开，另一些人则很容易做到这一点，诗人和艺术家就属于这类人。另一方面，为了引起人的审美态度，客体必须多多少少脱离开直接的现实，这样才不致太快地引出实际利害的打算。一般说来，在时间和空间上已经有一定距离的事物，比那些和我们的激情及活动紧密相联的事物更容易形成距离。例

^① 德拉库瓦：《艺术心理学》，第八六页。

如，一个亲爱者的死亡往往使人过于悲痛而不能立即用在艺术作品里。用个比喻的说法，艺术家不可能趁热打铁。只有过了一段时间之后，那些使人喜不胜喜、悲不胜悲的事件才可能通过回忆与反省得到过滤，进入一支歌或一篇回忆录。诗，正如华兹华斯所说，是“在平静中回味到的情感”。

因此艺术成功的秘密在于距离的微妙调整。布洛说：“在创作和鉴赏中最好的是最大限度地缩短距离，但又始终有距离。”

“距离过度”是理想主义艺术常犯的毛病，它往往意味着难以理解和缺少兴味；“距离不足”则是自然主义艺术常犯的毛病，它往往使艺术品难于脱离其日常的实际联想。艺术必须保持一定的距离，所以它在本质上是形式主义的和反写实主义的。距离的程度随艺术形式的不同而不同。一切艺术中最重形式的是音乐，它把表现成分减到最低限度，却保持着最大程度的距离。现代欧洲的歌剧不遗余力地要给音乐加上内容，它力图把几乎不能协调的两个东西结合在一起，结果是既破坏了音乐，也分散了对戏剧的注意。雕塑由于在三度空间中逼真地表现人体，所以丧失距离的危险极大。为了避免这种危险，古埃及人便采用固定而且程式化的姿态，近代雕塑家便让当代人物穿上古代的衣衫，并把可联想到的运动姿势限制在最低限度。在绘画中，二度空间这种性质自然就形成距离，放画的画框也能起隔离的作用。后期印象派则有时似乎把距离拉得太大，因为他们时常大大歪曲物体的自然形状，使人初看起来不知道画的是什么东西。

以上的例子足以证明，在艺术和审美经验中，距离是一个重要因素。距离概念对于一般美学很有价值，因为它给了我们确定产生和保持审美态度的条件的一个标准。被形式主义者认为与美学不相容而抛弃的逻辑认识、个人经验、概念的联想、道德感、

本能、欲望以及其他许多因素，的确使我们的审美经验或成或毁。在艺术中和在生活中一样，“中庸”是一个理想。艺术中也总是有一个限度，超出这个限度时，这些因素的有无都不利于达到艺术的效果。换言之，这些因素都应当各自放在适当的距离之外。

三

初看起来，我们这样详细讨论一般美学好象没有什么道理，但最终将证明是有道理的。我们将要在具体讨论悲剧心理学时说的话，在很大程度上将有赖于我们关于一般艺术心理学已经说过的那些话。在本章中，我们彻底分析了审美经验，它的先决条件，以及它与其他形式的精神活动的关系；在以下各章，我们将把这些一般原理应用于悲剧快感问题。我们将把它们用作试金石来检验从前各种理论的合理性。

我们想立即说明，我们的目的是在更大范围内来看我们要研究的主要课题。无论是康德和克罗齐纯粹形式主义的美学，或是柏拉图、黑格尔和托尔斯泰明显道德论的美学，都不能作为合理的悲剧心理学的基础。我们不仅要把悲剧的欣赏作为一个孤立的纯审美现象来描述，而且要说明它的原因和结果，并确定它与整个生活中各种活动之间的关系。这就使我们扩大了传统的正统美学的范围，传统美学把审美现象孤立起来，强调它的纯粹性和独立性，把范围扩大之后，就可以探索广阔得多的领域，其中包括审美经验与其他精神活动的关系。我们发现“心理距离”说是一条有用的标准，可以用它来确定这些关系。

在本章的其余部分，我们将一般地讨论应用于悲剧的距离

概念。

一般说来，戏剧艺术由于是通过真正的人来表现人的行动和感情，所以有丧失距离的危险。它有写实的倾向，容易在观众头脑里产生活动在真实世界里的虚假印象。和别的艺术形式比较起来，它有许多不利条件。它没有雕塑和绘画那种静穆，因为它不是用哑剧，而是通过生动的对话和激烈的动作来表现人。它和音乐不同而主要依靠“表现”力，它必须讲述人世间的故事，而这类故事很容易产生习惯性的概念联想，唤起一种多少是实际的态度。男女演员们是和我们一样的普通人；他们也和我们一样会哭，会笑，会喝酒，会结仇，会做各种各样的事情。结果我们很容易象天真的儿童和乡下人那样，把演戏时装出的悲欢当成真的，与演员们同悲同喜，想向坏人报仇，而当有情人克服种种不幸和障碍终成眷属时，便不禁鼓掌庆贺。这自然已不是一种审美态度，距离已经丧失了。

除此而外，戏剧以真人为艺术媒介还有一个不利之处，那就是观众很容易取一种批判态度。在造形艺术中，艺术家本人并不引人注目；作品一旦完成，他们便谦逊地退避一旁。面对一幅画或一尊雕像时，除非我们具有历史的头脑，一般便很少想到艺术家。但在戏剧中，演员既是艺术媒介，又是“艺术家”。他们在我们眼前既是哈姆雷特或伊菲革涅亚，又是哈姆雷特或伊菲革涅亚这一角色或好或坏的扮演者。他们是随时在我们眼前活动的艺术家，好象在对我们说：“这就是我们的作品，评判吧，赞美吧！”伊丽莎白时代许多剧本的开场白更加强了这种感觉。例如，《罗密欧与朱丽叶》开头有这么几句引子：

他们那以死殉情的凄惨故事，……

演成这一台两个钟头的戏剧；
我这没说清楚的，请列位耐心，
后面的表演将尽力交代分明。

于是我们所同情的就不是演员扮演的角色，而是作为艺术家的演员。如果这位艺术家恰好是我们认识的人，那就更是如此。我们对他的成败十分关切，为他鼓掌或为他喝倒彩。这样一种批判态度与超然观照任何艺术品所必需的全神贯注是格格不入的。在戏剧情节发展的关键时刻，演员们常常因为观众大声鼓掌而扬扬得意，也不管这种欣赏的表示完全与审美鉴赏异趣。从这方面说来，独自阅读剧本优于看舞台演出的剧，它既能避免由于用真人作媒介而产生的幻觉，也能避免对演员取批判态度。表演中一个笨拙的举动或朗诵中一个微小的失误，都会破坏全场的戏剧效果；阅读剧本却绝没有这样的危险。许多悲剧的伟大杰作读起来比表演出来更好。例如《被缚的普罗米修斯》或《李尔王》，在现代舞台上会失去许多深沉含蓄的寓意和广阔浩大的气势。解释一部剧有许许多多的方法，而演员却只得固守其中一种。所以，表演通常把一部伟大的悲剧缩小成演员可以表演、观众可以看懂的一连串戏剧情节。

悲剧比别种戏剧更容易唤起道德感和个人感情，因为它是最严肃的艺术，不可能象滑稽戏或喜剧那样把它看成是开玩笑。悲剧描绘的激情都是最基本的，可以毫无例外地感染一切人；它所表现的情节一般都是可恐怖的，而人们在可恐怖的事物面前往往变得严肃而深沉。他们或者对生与死、善与恶、人与命运等等问题作深邃的哲理的沉思，或者在悲剧情节与他们自己的个人经验有相似之处时，如猜忌的丈夫看《奥瑟罗》的演出，便沉浸在自

己的悲哀和痛苦之中。他们于是变成荣格(Jung)所谓“内倾者”(“introvert”),而悲剧的欣赏却需要“外倾者”(“extrovert”)的那种客观态度。

在保持距离这一点上,作为一种戏剧形式的悲剧与音乐和造形艺术相比,有一些先天的不利条件。但这些不利条件一般都被戏剧艺术的各种手法弥补起来了。现在我们就来看一看在悲剧中使生活“距离化”的几种较重要的手法。

(1) 空间和时间的遥远性。——悲剧中形成“距离”最明显的手法就是让戏剧情节发生的时间是在往古的历史时期,地点是在遥远的国度。希腊悲剧一般取材自荷马史诗和民间神话。象普罗米修斯反叛宙斯这类传说的起源,都是淹没在往古的迷雾之中。甚至特洛伊战争及有关的传说故事也至少发生在埃斯库罗斯和索福克勒斯获得悲剧比赛奖之前六、七百年。这些“不幸的往古的故事”环围着神圣而又神秘的光圈,早已没有寻常实际生活那种卑微污秽,与雅典公民们也没有任何实际联系。除了《波斯人》这部也许是唯一的“应景之作”而外,悲剧诗人当时很少采用同时代事件为题材。近代悲剧也同样喜欢采用古老的传说故事。对古典戏剧的戒律不感兴趣的莎士比亚,虽然生活在一个发生许多重大事件的时代,而且他绝不可能对玛丽·斯图亚特的悲惨结局这样一个被席勒用诗剧使之不朽的主题无动于衷,却很少把同时代的事件引入悲剧创作。他所写的剧中,相对而言题材较近代的唯一一部悲剧是《奥瑟罗》,但他却把此剧的地点放在意大利,而且用一个黑皮肤的摩尔人作主角,谁也不知道这个摩尔人究竟是哪里的人。当莎士比亚转向本国题材时,他注意的是象李尔和麦克白这样的传说中的古代帝王。象《理查二世》、《亨利八世》这些通常归在“历史剧”一类的剧本,然而它们很难与莎士比亚

的伟大悲剧列在一类，而且甚至在这些剧本中，也通过我们现在就要讨论的其他一些手法形成距离，如抒情成分的渗入、人物和情境的非常性质等等。高乃依和莎士比亚一样，特别喜欢古罗马历史。他剧中的主角大多是古罗马人，只有《熙德》一剧例外，因为熙德是一位封建骑士，因此比较而言是一个近代人物，但此剧情节发生的地点是西班牙，从而在空间上形成了距离。拉辛主要采用希腊悲剧的传统主题，而且和他那位伟大的竞争对手一样，也常常取材于古罗马史。当他离开惯常取用的题材时，便在描写土耳其人、波斯人和犹太人的题材中去寻求灵感。甚至可以说他是距离说的第一位阐释者。在《巴雅泽》第二版序言中，他为采用了近代题材而作如下的辩解：

的确，我决不会建议一位作者选取和他处于同一时期的现代事件作为悲剧的题材，如果这事件就发生在他打算在那儿演出他的悲剧的那个国家，我也不会建议他把大多数观众都已经很熟悉的角色放到剧台上去。我们看待悲剧人物应当用和我们平时看周围普通人物不同的另一种眼光。可以说剧中人离我们愈远，我们对他们也愈是尊敬：Major e longinquo reverentia[距离增强敬意]。地点的遥远(éloignement)可以在某种程度上弥补时间的过分接近。我敢说人们对于千年以前和千里之外发生的事情，是几乎不加任何区别的。

拉辛所谓“遥远”(éloignement)，正是我们所说的“距离”。他说得很对，缺少时间距离可以用空间距离来弥补，只是他可以再补充说，距离不仅能增强我们对悲剧人物的敬意，而且使戏剧

情节与同时代的实际生活脱离联系。

(2) 人物、情境与情节的非常性质。——空间和时间距离是一般艺术所通用的手法。悲剧中还有另一种“距离”因素，那就是人物、情境与情节的非常性质。悲剧英雄往往超出于一般人之上。有的，象普罗米修斯和海格立斯，是半神半人；还有的，象希波吕托斯、安提戈涅和勃鲁托斯，具有格外高尚的品格；另外还有一些，象麦克白、理查二世和克莉奥佩特拉，虽然是坏人，却有极大的意志力量，有一点悲剧的崇高感。他们都是按巨人的尺寸塑造出来的。他们身上总有些不寻常的东西，从对实际结果的希望和担忧这方面说来，使观众不可能把自己与他们等同起来。这些特殊人物所处的情境也是特殊的。仅举悲剧情境的几个例子，俄瑞斯忒斯必须杀死自己的母亲，俄狄浦斯将不自觉地犯下严重的大罪，安提戈涅得在渎神与违犯国法之间作出选择，罗德里克须向自己情人的父亲复仇。一般人很少可能遭逢类似的不幸。最后，悲剧情节的异常性质甚至更为突出。如果我们普通人没有悲剧英雄那种超群的力量，我们也没有他那种令人难以置信的弱点。许多悲剧情境如果换到现实生活中来，大概不会导致那么悲惨的结局。预见、谨慎或妥协可以避免祸患的发生。譬如，俄狄浦斯力求避免杀父之罪，却杀死一个在年龄和地位上都很可能是、而且的确是他父亲的老人；他力求避免乱伦罪，却娶了一位在年龄和地位上都很可能是、而且的确是他守寡的母亲。要是一个普通人处在俄狄浦斯的地位上，只要下定决心根本不杀人，只要终生不娶或者不娶年龄比自己大的女人为妻，就会轻而易举地把问题解决。同样，要是一个普通人处在哈姆雷特的地位，就会或者与克罗迪斯妥协，或者抓紧第一个机会把他杀掉。任何年迈的父亲都会比李尔更精明，任何妒忌的丈夫都会比奥瑟罗更有辨

别能力。的确，在大多数著名悲剧的情境中，普通人都会采取不同的行动，从而避免悲剧结局。所有这些因素——人物、情境和情节——都会使悲剧高于一般生活。

(3) 艺术技巧与程式。——某些戏剧艺术的技巧和程式也帮助悲剧形成距离。与别的艺术形式一样，悲剧在本质上也是人为的和形式的。它要求某些形式特点，如统一、平衡、对比、幕与场的适当分布等等，而这些都是实际生活中的事件绝不会有的。联系到这一点，可以稍微在此谈谈三一律这个老问题。从距离的观点看来，唯一真有意义的只是情节的统一。悲剧仅仅表现从实际生活错综复杂的关系网中取出来的一个生活片断。复杂的情节不仅难于在舞台上表现，而且容易与现实生活相混淆。所以情节的统一实际上是非写实主义的，是“距离化”的一个重要手段。但是，空间和时间的统一却是另一种情形。人们一般是提出自然主义的理由来为之辩护。有人争辩说，一个人可以在短短两三个小时内由出生到成婚再到做父亲，可以在三十分钟内由托勒迈斯的宫殿到阿克丁姆海岬，都是违背自然常理的，然而这些东西比之勃鲁托斯只带几个兵就与凯撒交战，比之科任托斯人会派一个牧羊人做大使来召俄狄浦斯回国登王位，并不更违背情理。它们确实违反自然，但却有助于情节的统一，保持艺术与生活之间的距离。它们使阿伽门农的被杀或考狄利娅之死不可能象近邻遭逢的灾难那样直接地感染观众。

(4) 抒情成分。——不应当忘记，悲剧是从抒情诗和舞蹈中产生出来的。悲剧不使用日常生活的语言，而一般是以诗歌体写成。它是诗的最高形式，而它的诗的成分构成另一个重要的“距离化”因素。它那庄重华美的词藻、和谐悦耳的节奏和韵律、丰富的意象和辉煌的色彩——这一切都使悲剧情节大大高于平凡的

人生，而且减弱我们可能感到的悲剧的恐怖。情境越可怖，就越需要抒情的宽慰。在伟大的悲剧作品中，“诗的音调”往往随高潮的来临而升高。哈姆雷特诀别霍拉旭时说的话、麦克白刚刚杀了邓肯王之后说的关于睡眠的一段著名独白、奥瑟罗自尽前对威尼斯派来的使臣讲的一番话，便是一些最典型的例子。许多伟大悲剧的故事如果用日常使用的散文讲出来，都会变得毫无趣味。报纸上关于因恋爱而杀人等犯罪新闻的报导，并不能给我们象悲剧那样的印象，因为它们并没有热烈的抒情音调。

抒情成分在希腊悲剧中占有重要地位。它特别与合唱相联系，正如席勒在《麦西纳的新娘》序中所说，合唱是“悲剧在自己周围筑起来的一道活的墙，用它来隔断与现实世界的接触，保持自己理想的领域和诗的自由”。在近代欧洲悲剧中，纯抒情成分似乎大大减少了。我们只是偶尔在莎士比亚作品中找到一支歌。高乃依和拉辛的悲剧始终都是用亚历山大格式的诗体写成的慷慨激昂的对话。近代歌剧好象“隐隐约约”使人想到希腊悲剧的合唱，但这两者的精神其实大不相同。希腊合唱远在戏剧情节之外，主要目的是给人以抒情的宽慰，而近代歌剧演员们本身就是戏剧角色，他们唱的其实常常是慷慨陈辞的对话，很少抒情成分。然而尽管有这样的差异，歌剧的存在却表明，即使现代人也意识到有必要用诗和音乐来缓和悲剧情节令人痛苦的性质。整个说来，戏剧语言越来越趋于写实。放弃了抒情插曲之后，不久便整个地放弃了诗歌形式。一百年以前由司汤达提出的在悲剧中使用散文的主张，已经越来越为人们所接受。人们常常提出悲剧与诗是否有必然联系的问题。易卜生、梅特林克、邓南遮以及其他许多现代大师们的成功，使人难以采取教条主义态度来回答这个问题。不过可以提出两点。首先，历史证据似乎使我们得出这样的结论：

悲剧的衰落总是恰恰与诗的衰落同时发生。我们要找证据，只需想想产生伟大哲学家时代的希腊、紧接伊丽莎白时代之后的英国以及卢梭和伏尔泰时代的法国就够了。其次，即使一位现代大师用散文来写悲剧时，也常常力图超出纯粹散文的水平，保持一种独特的词句和节奏的诗意。我们只需看一看梅特林克的《室内》、邓南遮的《死城》或者沁孤的《悲哀的狄尔德丽》，对这一点就会确信不疑。戏剧语言和日常会话用语之间的距离确实缩小了，但并没有完全消失。^①

(5) 超自然的气氛。——在大多数伟大悲剧中，往往有一种神怪的气氛。这种气氛加强了悲剧感，使我们的想象驰骋在一个理想的世界里。希腊悲剧诗人在创造这样一种气氛方面具有十分完善的技巧。德尔斐的一道神谕、卡珊德拉或忒瑞西阿斯的预言、或者合唱队扮成老年人角色的预感，都可以象一道强光在我们心目中闪过，为我们照亮远比在舞台上演出的个别事件更为广阔的一片幽暗背景。它在我们心中唤起一种神秘感和一种惊奇感。近代悲剧是现世的，但超自然成分并没有完全退出舞台。例如，莎士比亚就写了《麦克白》中女巫的一场、《哈姆雷特》中鬼魂的一场、《裘力斯·凯撒》和《李尔王》中暴风雨的场景等，这些场景都使我们觉得在这些悲剧主角的头上闪烁着一道神秘的光芒。当然，超自然成分的效果有赖于观众的信念。《俄狄浦斯在科罗诺斯》的预言今天对于我们，已不可能产生象对于古希腊人产生的那种效果。《哈姆雷特》中的鬼魂也不可能使我们象伊丽

① 关于散文悲剧的问题，可参看下列著作：

(1) 鲁卡斯(F.L.Lucas):《悲剧》，1928年，第六章；(2) 尼柯尔:《戏剧理论》，1931年，第二章第三节；(3) 桑塔亚那:《论美感》，1905年，第二二六至二三八页。

莎白时代的观众那样毛骨悚然。但尽管如此，甚至在我们这个科学和理性主义的时代里，许多伟大的悲剧杰作中仍然可以感到超自然成分的影响。它不再以具有肉身的神、鬼、女巫等古老粗糙的形式向我们显现，而是呈现出更巧妙、更难以捉摸的形状，象尼柯尔教授(Prof. A. Nicoll)所说那样，是“半隐半显、飘浮不定的思想和感情的游丝”。梅特林克的《普莱雅和梅丽桑德》就是一个好例子。在这个剧里，强烈的现世的激情由于冷冰冰的、具有神怪气氛的布景而获得一种距离，使人觉得好象老是笼罩在永远暗无天日的山洞的阴影里。戈洛问梅丽桑德：“你觉得这儿很阴郁吗？”“这座城堡确实又古老又阴暗。……又冷又深。住在这儿的人也都老了。外面全是森林，一片没有光亮的古老森林，可能也一样阴郁吧。”象这样的几句话便能去掉戏剧情节中现世的成分，创造出一个梦魇般的境界，在进入这个梦境的大门上赫然有这样的铭文：“凡进此门者须抛弃一切现世的希望及畏惧！”

(6) 舞台技巧和布景效果。——这是保持距离的另一个因素。世界毕竟不是舞台，而只要舞台建造和装饰得象一个舞台，谁也就不会把这二者混淆起来。希腊人根本就没有舞台。他们的剧场几乎只是围绕山脚下一个祭坛的一圈起伏不平的场地。如果当时也有些装饰，那也是极其简单的。希腊戏剧的演员通常穿着厚底靴，戴着刻板的面具，比普通人显得高大一些。他们借助一个扩音的孔用低沉单调的声音说话。中国戏剧虽在舞台上演出，过去却很少用布景装饰。象在古希腊一样，演员也穿厚底的靴子，画脸谱。人物在有戏时便上场，而不用使者传唤。如果演员挥动右臂，那就表明是在骑马；要是一位少女用手指在空气里轻轻弹动，那就表明她在敲门。剧情一会儿是在一家客栈里展开，一会儿又是在皇宫里，其间并没有布景的变换，甚至不落幕。在近代欧洲，

伊丽莎白时代的舞台也同样粗糙简陋，没有许多布景装饰。酒店有时只用一块招牌表示，说开场白的演员往往告诉观众，剧情是发生在维洛那还是在雅典。舞台上那同一个楼厅，这天用来演市民们与约翰王和菲利浦·奥古斯塔斯谈判的场面，另一天又用来作朱丽叶与罗密欧告别的阳台。只是从较近的时期开始，欧洲舞台才精心地追求写实主义的布景。立体的道具代替了二度空间的景片，还有演员可以靠在上方的真正的墙和岩石。表演也以写实主义的方式进行。莫斯科艺术剧院的演员们颇为自己有创造现实生活幻觉的能力而自豪。在英国也出现了把莎士比亚“现代化”的尝试——只是不怎么成功。写实主义似乎成了时代的口号。人们可能会觉得奇怪，如果在剧院里除了现实生活的拙劣模仿以外一无所获，那为什么还去看戏呢。然而值得宽慰的是，象克莱格和莱因哈特(Reinhardt)这样的大艺术家正在走另一条路，在他们的布景中更多追求的是美和暗示，而不是写实主义。

因此，我们可以作出结论说：写实主义与悲剧精神是不相容的。悲剧中的痛苦和灾难绝不能与现实生活中的痛苦和灾难混为一谈，因为时间和空间的遥远性，悲剧人物、情境和情节的不寻常性质，艺术程式和技巧，强烈的抒情意味，超自然的气氛，最后还有非现实而具暗示性的舞台演出技巧，都使悲剧与现实之间隔着一段“距离”。悲剧情节通过所有这些“距离化”因素之后，可以说被“过滤”了一遍，从而除去了原来的粗糙与鄙陋。雪莱在《钦契一家》序言中写道：

这个关于钦契的故事的确阴惨可怖，把它不加修饰地表现在舞台上一定是难以容忍的。任何人要采用这一题材，都必须增加一些理想的成分，尽力减少实际情节的恐怖，只有

这样，从存在于这些剧烈的痛苦和罪恶里的诗意所获得的快感，才有可能减轻在看到造成这些痛苦和罪恶的道德缺陷时所产生的悲痛。

可以说所有的悲剧都是如此。悲剧中可怖的东西必须用艺术的力量去加以克制，使之改观，使它只剩下美和壮丽。悲剧表现的是理想化的生活，即放在人为的框架中的生活。它是现实生活中不可能找到现成的艺术作品。实际生活中的确有许多痛苦和灾难，它们或者是悲惨的，或者是可怕的，但却很少是最严格意义上的“悲剧”。它们没有“距离化”，没有通过艺术的媒介“过滤”；它们缺少伟大的悲剧中理想的人物和形式的美。因此，象许多论者那样以实际生活中所见的苦难为类比来讨论悲剧，完全是错误的。

第三章 悲剧快感与恶意

一

我们定下了一般美学原理，并且指出了作为艺术品的悲剧和实际苦难之间的区别，现在我们可以动手来完成我们的主要任务，检验前人提出的某些最重要的悲剧快感理论。我们将从最简单的一种，即恶意说开始。

从常识观点看来，幸灾乐祸显然是心怀恶意的表现，从悲剧的表演中获得快感就是幸灾乐祸，所以结论是不言而喻的。如果我们自己受到妒忌和悔恨的煎熬，我们大概只会感到痛苦，但当这一切发生在奥瑟罗这个和我们毫无关系的黑皮肤的摩尔人身上时，却使我们残酷的本能得到满足，使我们因快乐而流泪。所以，巨大的灾难临到我们自己头上时，便成为悲痛根源；但降临到别人头上却给我们最大的快感。

因此，悲剧的情感效果取决于观众对自己和悲剧主角的区别的意识。不过关于这样一种意识为什么能产生快感，却有种种不同的意见。

有人把悲剧快感的原因归结为安全感，卢克莱修说，“当风浪搏击的时候，从海岸上观看别人的痛楚是一种快乐”。不过他

又说，这不是因为我们对别人的不幸感到快乐，而是因为我们庆幸自己逃脱了类似的灾难。^①桑塔亚那教授 (Prof. Santayana) 赞同这一观点。他写道：“(在悲剧中)可以感到恶，但与此同时，无论它多么强大，却不能伤害到我们，这种感觉可以大大刺激我们自己完好无恙的意识。”^②人总是随时害怕痛苦，在我们这个到处充满邪恶与苦难的世界里，这也是自然的事情。人所能期望的最大幸福就是摆脱痛苦。悲剧之所以强烈地吸引我们，就是因为表现各方面都比我们强的人所遭受的痛苦和灾难时，它大大突出了我们比他们好的命运。

从这种理论出发，很容易就形成悲剧唤起我们的优越感的观点。这两种论调的确很有关系，后者可以说是前者推论出的必然结果。我们感到命运对我们比对舞台上那些人物较好一些，我们是在更吉祥的命星下诞生的，因此我们比他们优越。悲剧确实描绘高出于一般人的人，悲剧的男女主角们往往在社会地位和精神力量上都比我们高。而正因为如此，他们才是值得我们在生活的道路上与之竞争的人物。我们并不喜欢在矮人国中充高个子。^③持这种观点的人常常指出悲剧和喜剧最终的相似，以此进一步证实自己的看法。按照霍布斯的说法，笑来源于“突然的荣耀”感。我们之所以发笑，是因为我们突然发现了可笑事物的某种弱点或缺陷，从而意识到自己的优越。如果接受这样一种理论，那么欣赏悲剧就好象欣赏喜剧一样，都是由于同一个原因。

这一切已经够新鲜了，但还有些论者对这个问题的看法更不

① 卢克莱修：《物性论》，第二卷第一至二节。

② 桑塔亚那：《论美感》，第二三六页；参见爱迪生 (Addison)：《旁观者》，第四一八期。

③ 参见尼柯尔：《戏剧理论》，第一三六页。

合人情。按他们的说法，悲剧快感的原因与其说是安全感或自我优越感，毋宁说是我们从远古的祖先那里继承过来的对于流血和给别人痛苦这种野蛮人的渴望。埃尔肯拉特先生（M Herckenrath）相当直率地提出了这个问题：

我们从悲剧的演出中获得的快感难道不是首先显得象一种野蛮的快乐吗？我们贪婪地看着受难的场面，连眼睛都不眨一下。因此，这种快感和某些人在看屠宰动物或加入流血斗殴时感到的快乐，不都是同样性质的吗？

对这个问题，他作了肯定的回答：

的确，观看受难场面获得的快感，在我看来是由于战争而产生的人类残酷性情的结果，而战争对原始部落说来曾经是必要的，往往也是他们的习惯。自卫和报仇的必要产生了伤害别人的乐趣。……在绝大多数情况下，野蛮凶残的本能已经减弱了，不过在人们从流血场面、斗牛、斗狗、斗鸡、狩猎或讲述悲惨故事获得的快乐中，仍然可以找到这种本能的痕迹。^①

埃尔肯拉特先生这些话曾被更知名的另一位法国学者法格先生引述，而恶意理论一般正是与法格的名字连在一起的。这位著名批评家以法国人特有的那种明白晓畅的文笔写道：

你们试图在别人的不幸中寻求一种快乐，而看到那些处

① 埃尔肯拉特：《美学教程》，转引自法格（见下注）。

于水深火热之中的人时，你们也找到了这种快乐。你们是残忍的。泰纳会对你们说，你们身上还有些野蛮的大猩猩的痕迹。你们知道，这就是说，人是稍稍有些变化的‘野蛮的大猩猩’的后代。淫猥的大猩猩爱看的是喜剧，野蛮的大猩猩爱看的则是悲剧。^①

这种观点曾被许多学者一再重复。晚至一九三一年，尼柯尔教授还这样谈到悲剧的恶意快感：

这种因素在我们看悲剧时的快感中可能并不很多，但如果没有一点这种因素，我们大概也不可能忍心看完一部描写苦难的戏剧。……也许在戏剧的世界里，我们知道人物都是虚构的，于是我们可以象淘气的儿童喜欢看别在针尖上的蝴蝶无力挣扎那样，或者象野蛮人对被击败的敌人没有丝毫同情那样，从我们的确是最原始的感情中得到一种秘密的、人们没有公开承认的快感。

我们在上面简述过的所有这些观点纵然互有区别，但在根本上却是相同的。它们都可以归在恶意说这一共同范畴之下。因为当我们的同类在遭受极大痛苦时，我们却因为自己的安全和优越而欣喜，这不是恶意又是什么？亚历山大·倍恩根据斯图瓦特(D. Stewart)提出的看法，在《力量的情感》这个总标题下讨论了这些感情，并正确地指出力量的快感在很大程度上与恶意的快感恰恰相同。他写道：“按照斯图瓦特的意见，力量似乎很可能是恶

^① 法格：《古代与近代戏剧》，1898年，第一至二五页。

意快感的基础。然而事实也可以同样证明相反的命题——恶意是力量的快乐的基础。”他又继续说：“事实上，有了强大的力量，我们就无论有没有报复的借口，都可以得到看别人受苦的基本满足；同时我们又能避免自己成为那种恶意心情的牺牲品。”^①因此，安全感和自我优越感都是以人性中的恶意为基础的。

二

对于悲剧快感来源于恶意这一概念，我们可以说些什么呢？如果接受这种理论，那么悲剧这种最高的艺术形式就成了邪恶的人类的邪恶的娱乐，那些最杰出的悲剧诗人，埃斯库罗斯、莎士比亚、拉辛、席勒等等，就成了败坏人类的家伙。这样一个结论无论对道学家还是对悲剧爱好者说来，都是不能接受的。但是，仅仅因为一种理论违背我们的人类尊严感就厌弃它，就不是科学的态度。让我们首先来考察一下恶意说的主要根据。

也许有利于恶意说的最有力的论据，就是说人性中确实还残存着某种原始的野蛮残忍，某种本质上是自私和虐待狂性质的东西，由于这类东西的存在，人们对于敌人的失败感到兴高采烈，喜欢给人痛苦，甚至从朋友的遭难中得到一种邪恶的满足。要找证据并不难。儿童在很小的时候就靠折磨小昆虫和其他小动物来取乐。野蛮人部落常常用活人做献祭的牺牲，并把敌人的骨头作为战利品戴在身上做装饰。人类文明压制和改变这类低等本能的努力并没有取得多大成功。我们只需想一想罗马的角斗士表演、西班牙的异教裁判的火刑、各国形形色色的刑具、现代的群氓热衷

^① 倍思：《情感与意志》，1859年，第一九五页。

于观看公开执行死刑、热衷于在报纸上阅读凶杀、离婚、船只遇难、火灾和其他轰动的新闻的情形，便可以明白这一点。划开表皮，我们在骨子里都是野蛮人。据纠文纳儿(Juvenal)说，暴君尼禄要是有哪一夜没有砍掉某人的头，就会痛悔到极点。不要说这类怪物和暴君是文明民族中的例外情形，难道不是有人记载，说斯宾诺莎在哲学思辨之余，喜欢捉苍蝇放在蜘蛛网上来取乐吗？

对人性的这些指责固然颇为雄辩，但却并没有说出全部真理。人性善恶的问题可以引起无穷无尽毫无结果的争论。英勇的自我牺牲、无量的慈悲和无限的仁爱的例子，至少和恐怖和残忍的例子一样多。霍布斯照出我们天性的一面，卢梭则展示它的另一面。也许彼此两种观点都同样是片面和夸大的。关于人类本性邪恶的思想至多不过是一个值得怀疑的假说，不可能被当做恶意说的一个证据。

但即使我们承认这一假说的合理，也不能象埃尔肯拉特先生那样得出结论，认为欣赏悲剧和看处决犯人或看斗鸡的乐趣同属一类。在前一章里我们已经看到，一方面有审美态度和实际态度的区别，另一方面又有作为艺术品的悲剧和实际苦难场面的区别。主张恶意说的人最大的错误就是混淆了这些区别。我们进入剧院时，用比喻的说法，我们的日常生活之线就被戏票剪断了，于是我们暂时生活在一个理想世界里，看戏时主要是把剧中情形看成迷人的形象。如果正确地鉴赏戏剧的话，我们就不会拿俄狄浦斯或哈姆雷特来衡量自己，更不会拿他们的命运来和自己的相比。它们是“距离化”了的，它们给我们的快感主要是审美的。它们如果在实际生活里发生，引起的就会是很不一样的感情。一个人的道德天性和他对悲剧的喜爱之间并没有必然联系。一个善良的人可以带着好奇的心情仔细观看伊阿古的阴谋，一个邪恶的

人也可以出于审美的同情为无辜的苔丝狄蒙娜之死而哭泣。前者的的好奇心并不证明他生性残忍，正如后者表现出的同情并不证明他生性仁慈一样。正象卢梭在《致达兰贝尔的信》中指出的，苏拉和菲里斯的暴君都是残酷有名的，然而他们在看悲剧演出时也会流泪。屠格涅夫也讲过一个关于一位莫斯科贵妇的故事，这位贵妇人在坐马车时读一篇凄楚动人的小说，感动得泪流满面，而同时她的马车夫却真的被冻得要死。我们是否可以根据这些例子就说，悲剧快感基本上是利他主义的呢？不，这些例子不过证明，实际生活中的残酷与喜爱悲剧并无必然联系。也还没有任何统计数字表明，只有心地邪恶的人才喜欢看悲剧。恰恰相反，就我们所知，总的说来，去看《俄狄浦斯》或《费德尔》的，都多半是可尊敬的市民。

法格的理论主要以悲剧与喜剧的相似为根据。他批评圣-马克-吉拉丹(Sain-Marc-Girardin)认为悲剧快感来自“人对人的同情”这一观点，说这种观点不适当地忽略了戏剧的另一半。法格认为，喜剧显然诉诸我们天生的残忍。他把恶意中伤者、诽谤者和喜欢喜剧的人归入同一个伦理范畴。他们都是些恶人。法格对此深信不疑，因为他宣称他自己就是这种人其中的一个。接着，他问戏剧的另一半是否是建立在相反的感情的基础上，而他对此作出了明确否定的回答。在他看来，悲剧和喜剧的区别只是一个程度的区别。同样的题材既是喜剧性的，又是悲剧性的；只要表现的激情不产生严重后果，就是喜剧性的；当它们引出别的可怕事件时，就成为悲剧性的。如果喜剧是以人性中的恶意为基础，就没有理由认为悲剧不是这样。

法格先生过分依赖粗糙的常识。他的论点至少在两方面有缺陷。首先，喜剧满足我们的恶意这一假说既没有被普遍接受，也

没有得到任何真凭实据的支持。这种观念其实早就有了——大概最初是从柏拉图那里来的，后来经过霍布斯的阐述而引人注目。然而近代哲学家和心理学家们仍然各有各的看法。康德、叔本华、斯宾塞、柏格森和弗洛伊德都和霍布斯一样值得我们注意。我们能够做到的，是最好不要对这个问题作结论。大概正如萨利所说，喜剧和笑都不能用一种单一的理论来解释。因此，法格把自己的论点放在关于喜剧的无数种假说之一上，基础就是不稳固的。其次，悲剧和喜剧基本相似这一观念也许更成问题。在习惯上把它们通称为“戏剧”这一事实，并不能证明任何东西。要充分讨论这两种戏剧艺术形式之间的关系和区别，会远远超出我们目前要解决的任务的范围，我们现在只须指出这样一点：悲剧与喜剧的基本区别在于喜剧主要诉诸理智，而悲剧则打动感情。有一句古语说得不错，这世界对于思考者是喜剧，对于感觉者却是悲剧。柏格森在论笑的文章里把这个区别谈得很清楚，我们或许不用再详谈它了。^①

此外还有对恶意说极为不利的一点。如果悲剧真是主要诉诸我们天性中的残忍，那么它的效果的好坏就会和它的恐怖程度直接成正比。悲剧表现的场面越可怕，它在观众中唤起的感情就会越强烈。这就意味着悲剧和可怕归根结底是同一个东西。但是，正如我们将在第五章里更充分说明的，悲剧的本质正在于它并不仅仅是可怕。为了把仅仅是可怕的东西变得具有真正的悲剧性，使我们看悲剧时不是感到沮丧，而是感到鼓舞和振奋，就需要某种东西。我们在上一章里讨论过的“距离化”因素就是这种变化力量。欣赏悲剧绝不是使低下的本能得到邪恶的满足，而是很有

^① 柏格森：《论笑》，1924年，第一六〇至一七四页。

教育意义。有一位法国诗人说过：

只有平庸的心灵
才产生平庸的痛苦。

这句格言对应的话也是同样正确的。只有崇高的心灵里才会有崇高的快乐。悲剧使我们接触到崇高和庄重的美，因此能唤起我们自己灵魂中崇高庄重的感情。它好象能打开我们的心灵，在那里点燃一星隐秘而神圣的火花。

正确欣赏悲剧需要一定程度的鉴赏力和审美修养。人人都可能感到看斗鸡或角斗士表演所特有的那种快乐，但却很少人能真正体会到悲剧所特有的那种快感。讲求实际的普通人由于缺乏想象和超然态度，常常被太可怕的情节所震惊，不能使自己的道德感和悲剧结局相适应。主张恶意说的埃尔肯拉特先生自己曾引述过下面这个有趣的例子：“在荷属布拉邦特内地一个小村庄里，有一次上演一部流血悲剧。舞台上接连出现几起凶杀。默默看过了两三起之后，善良的村民们再也忍受不了了。他们成群地爬上舞台打断了演出，高喊着：‘血流得够了！’这是一位目击者亲自告诉我的。”有时候，著名的文人们也会有这种感受。谈到《李尔王》时，约翰逊博士老实承认他无法忍受考狄利娅可怕的命运。他说：“很多年以前，考狄利娅之死使我非常震惊，我不知道后来作为编者修订这个剧的最后几场之前，我是否耐心重读过它们。”^①布拉德雷教授也把《李尔王》比起莎士比亚其他悲剧

① 约翰逊：《莎士比亚〈李尔王〉序》，重印于尼柯尔编《莎士比亚评论集》，1916年，第一三七页。

名作不那么受欢迎的原因，归结为这个剧过分悲惨的结尾。^①因此总有一个限度，超出这个限度，悲剧中可怕的东西就不再能给人快感，反而可能引起厌恶了。坚持恶意说的人似乎忽略了这样的事实。

绝大多数观众绝不欣赏悲惨结尾本身。相反，他们往往真诚地希望悲剧主角有更好的命运。几乎每一篇中国的悲剧性故事都有“续篇”，里面又总是写善有善报，恶有恶报。大家知道，司各特的《艾凡赫》也被后人改编，让主人公与丽贝伽终成眷属。在这方面，《李尔王》的舞台演出史特别有趣。从1681年至1838年这一百五十多年中，舞台上演出的是伽立克 (Garrick) 等人的改编本，在这个本子里考狄利娅与爱德伽成了婚，李尔也重登王位。这样就忠实地遵守了“真、善终将胜利”这个信条。这类做法虽然从艺术的观点看来并不可取，却无疑有一定的心理动机。人们好象普遍期望幸福结局。悲剧不仅给人快乐，也唤起惋惜和怜悯的感情。这种惋惜和怜悯心情常常会非常强烈，以致威胁到悲剧的存在本身。人心中都有一种变悲剧为喜剧的自然欲望，而这样一种欲望无疑不是从任何天生的恶意和残忍产生出来的。

即使是喜欢看实际受苦的场面，正如我们将在第十一章里更充分说明的那样，也可以用这种场面刺激人的性质来更好地解释，而不能归因于人性中根深蒂固的邪恶本能。儿童喜欢听鬼怪故事，并不是因为这些故事激起他们的恐惧，而是为了好奇心的满足和一种主动的毛骨悚然的愉快感觉。人们热衷于看处决犯人、看角斗士表演和阅读不幸事故及犯罪新闻，也许是由于类似的原因。如果说悲剧快感和喜欢看实际的痛苦场面之间有任何相

^① 布拉德雷：《论莎士比亚悲剧》，1905年，第二五二页。

似之处的话，那就可能在于两者都能激起一种生命力的感觉，而不在于某种低下本能的满足。不过，这一点我们在后面再详谈。

第四章 悲剧快感与同情

一

在科学讨论中有趣的是，同一个前题往往引出恰恰相反的结论。法格的理论就刚好有博克的理论与之相对。博克在《论崇高与美两种观念的根源》里，认为悲剧快感不是来自明白意识到舞台上演出的可怕情景的虚构性质。他反驳这种观点说，现实的痛苦和灾难更能吸引和打动我们。历史上马其顿的灭亡和故事中特洛伊的陷落一样动人。再举一个历史的例子，“希庇欧(Scipio)和卡图(Cato)都是德高望重的人物，但是其中一位的暴死以及他所献身的伟大事业的失败，却比另一位应得的成功和长久的幸运更深地打动我们；因为恐惧只要不是太近地威胁我们，就是一种产生快乐的激情，而怜悯由于是生自爱和社会情感，所以是一种伴随着快乐的激情。”

如果我们从别人的实际痛苦中得到的快乐可以这样解释，我们从悲剧的演出中获得的快感也大致相同。博克认为，唯一的区别只是悲剧模仿现实，并且除通常由真的灾难引起的快乐之外，还能产生来自艺术模仿效果的快感。但是，在唤起同情和吸引观者这方面，悲剧就远远不及我们的同类遭受的实际苦难。于是，

博克以他那一惯的议员的辩才提出自己的理论：

选定一个上演最崇高而感人的悲剧的日子，安排最受欢迎的演员，不惜一切代价准备好布景和道具，尽量把最好的诗、画和音乐结合起来；当观众都已入场，一心期待着看戏的时候，再告诉他们：在邻近的广场上立即就要处决一名国事犯，转瞬之间剧场会空无一人，这就可以证明模仿艺术相对的软弱，宣告现实的同情的胜利。^①

因此，博克和法格都把自己的理论放在同一个前提的基础上，即我们的确在别人真正的痛苦和灾难中得到快乐，他们又得出同一个结论，即悲剧快感根本上与喜欢看实际受难场面相类似。但在悲剧快感的原因上，他们却分道扬镳了。对人性毫不恭维的法格带着一点颇具幽默感的法国批评家的恶意，得意地指着悲剧说：“野蛮的大猩猩爱看的是悲剧！”博克却是个更有博爱之心的英国道德家，就反驳说：“不，恰恰相反，在悲剧中揭示出来的正是人类高尚的精神。人在观看痛苦中获得快感，是因为他同情受苦的人。”

博克的同情说在圣-马克-吉拉丹的《戏剧文学论》中引起了共鸣。这位法国批评家写道：“人对人的同情是模仿人性的各种艺术所引起的快感的原因。”他认为戏剧的情形尤其如此，因为在剧院里我们看到的不仅是人的外形，而且是人的内心活动。悲剧快感产生自苦难在我们心中唤起的怜悯。“并不是人喜欢别人受苦，而是他喜欢由此能够产生的怜悯；正象在剧院里，剧中人物

^① 博克：《论崇高与美两种观念的根源》，1756年，第一四至一五节。

所受的痛苦都不是真的，但观众却可以自在地从自己的情感中得到快乐。”^①

“人喜欢他感到的怜悯”，但为什么呢？圣-马克-吉拉丹不愿费力去阐明自己的话。博克则提出一种生物学的解释。他认为人靠同情的纽带联系在一起，同情给人的快乐愈大，同情的纽带就愈加强。在最需要同情的地方，快感也最大；而在情境最悲惨时，也最需要同情。因为同情给人的如果不是快感而是痛感，我们就会躲避一切痛苦场面，不会给受害者任何救助。因此，悲剧快感是一种生物学意义上的需要：它有益于人类的健康。不过博克在这里作了一个细微的区别。他宣称说，“这不是一种纯然的快乐，而是混杂着不少担忧的成分。我们感到的快乐使我们不会躲避痛苦的场面；而我们的痛感又促使我们通过解除受难者的痛苦来宽慰我们自己；而这一切又都先于任何推论，完全通过无须我们赞同而支配我们行动的本能”。

博克的坦率的自相矛盾的说法可以归纳为两个命题：

一、我们对受难者的同情产生观看痛苦场面的快感。

二、观看痛苦场面的快感加深我们对受难者的同情。

我们一旦把这两个命题并列起来，其谬误立即就显而易见了。博克是在作循环论证。在第一个命题中，同情是因，快感是果；而在第二个命题中，因果的位置恰恰颠倒过来。在第一个命题中，他力求寻找悲剧快感的原因而发现这种原因就是同情；在第二个命题中，他力求寻找同情的原因而发现这种原因就是悲剧快感，然而他已经把同情说成是悲剧快感的原因。

博克对于悲剧快感中的混杂情感的解释，也有类似的逻辑上

^① 圣-马克-吉拉丹：《戏剧文学论》，1874年，第一卷，第一至二页。

的漏洞。他的解释可以归结为这样一种荒谬的二难推理：

- 一、同情中的快感使我们不会躲避痛苦场面；
- 二、同情中的痛感促使我们减轻受难者的痛苦。

但是，也同样可以这样推论：

- 一、同情中的快感使我们不去减轻受难者的痛苦；
- 二、同情中的痛感促使我们躲避痛苦场面。

我们并不想玩逻辑游戏。以上这些话不过是想说明，博克的论证中有矛盾。

让我们进一步考察一下博克的同情理论的基础。

首先，我们从现实苦难中得到快乐只是片面的真理。在博克看来，情境愈悲惨，所需同情愈大，于是体验到的快感也愈强烈。但在事实上，悲剧情境可给人快感的能力是有限度的。超出那个限度，它给人的就不是快感，而是痛感。亲人之死会唤起和仇敌之死完全不同的感情，纵然在前一种情形下我们的同情要大得多。有一些人，尤其是妇女和儿童，完全不能忍受恐怖和痛苦的场面。他们常常因为受不住这种场面产生的痛感而逃开。还有一些人则只能从这种痛苦场面中得到很少一点快感。悲剧中的情形与现实生活中一样。约翰逊博士受不了阅读《李尔王》最后几场的痛感，就是一个著名的例子。

其次，现实苦难由于需要更大同情，所以比悲剧更有吸引力，这一论点甚至更可质疑。仅仅因为邻近广场上要处决一名国事犯，整座剧院便为之空，这只是一个假定；而从假定出发进行推论，就只能得出假设的结论。对于象盎格鲁撒克逊人这样政治倾向性特别强的民族说来，这一假定也可能是真的。但说全人类都是如此，便无异于是对人性中审美方面的亵渎。在中国历史上有一个非常有名的例子，后唐皇帝李存勖是颇有才气的诗人和

戏剧爱好者，在敌人兵临城下，就要进攻他居住的京城时，他还
在看戏取乐。从道德观点看来，这样的行为简直是犯罪，但以审
美的眼光看来，却有一定道理。在审美快感达到极致的一刻，人们
往往忘掉自己和身旁的世界，现实生活中的任何重大事件都不可能
引他们离开自己愉悦的幻想。一旦哪位观众离开剧院去看处决
犯人，悲剧的迷人魅力便已被破坏，他这时只是作为一个对国事
并非不关心的普通公民，在寻求好奇心的满足。这两类经验是无
法互相比较的，我们不能以一类的强去论证另一类的弱。这又是
距离的问题。一些人比另一些人更有能力在悲剧情节和现实生活
之间形成“距离”，于是出现各种类型的反应。也许在博克假设
的那种情况下，一方面是吸引人的悲剧，另一方面是公开处决犯
人，你会选择哪一面就要看在你身上是实际的人获胜，还是审美
的人获胜；很可能有些人会继续留在剧院里，而另一些人会离开
座位去看邻近广场上那更使他们激动的场面。我们并不认为，这
后一部分人比前一部分人是人类中更优秀的分子。

最后，博克的生物学解释只是一种极不准确的臆测。在人们
热衷于生物学的时代，任何问题都要寻求生物学的解释，正象在
人们热衷于精神分析学的时代，弗洛伊德学说被当成打开一切问
题的万能钥匙。这两种情形都有共同的危险：即过分依赖想象而
忽略与之有矛盾的事实。如果同情使人不会躲避痛苦场面，那么
它为什么就不能阻止人们故意给别人造成痛苦呢？我们记得，主
张恶意说的人们也力图寻求生物学的支持。也许这两种观点都同
样夸大过分。人既非文明化的大猩猩，亦非单纯的堕落天使，而
可能是二者兼而有之。把关于人性的一方面的看法完全作为立论
的根据，就必然使我们看不到另一面的真理。

因此，博克的同情说并不比法格的恶意说更有道理。然而“同情”这个词还有另一种意义。在近代美学中，它常常被用来指审美观照中的同情模仿，这个现象通常用一个德文词称为“Einfühlung”（移情）。

悲剧的确引起同情，不过不是博克所理解的同情。博克是在“同情”这个词的一般道德或伦理意义上来使用它。伦理意义上的同情和审美意义上的同情有什么区别呢？这个词的两种意义在一定程度上是吻合的，但超出那个程度，就应当仔细区别了。

大致说来，同情就是把我们自己与别的人或物等同起来，使我们也分有他们的感觉、情绪和感情。过去的经验使我们懂得，一定的情境往往引起一定的感觉、情绪或感情；当我们发现别的人或物处于那种特定情境时，我们就设身处地，在想象中把自己和他们或它们等同起来，体验到他们或它们正在体验、或我们设想他们或它们正在体验的感觉、情绪或感情。

在以上所说的范围之内，审美的同情与道德的同情是互相吻合的。但是，它们虽然在这个程度上一致，却在三个极重要方面有区别。

（1）道德同情比审美同情更是自觉意识到的，因而主客的同——在前者就不如在后者那样完全。道德同情通常是以主体和客体的关系来表述的，譬如说：“我同情你。”主体清楚地意识到他自己和他同情的客体有差异。但在审美同情中，主体分有客体的生命活动而不自知。自我与非我之间的界限（借用哲学家们的行话来说）完全消除，感觉、情绪和感情在主体和客体之间来回往返，

成为互相交换的潮流，最终融会为一道和谐之流。

(2) 道德同情永远脱离不开主体的整个精神气质、过去的经验和目前的状况。因此它总是伴随着希望和担忧、得失利害的算计、目的和手段的探究以及其他种种实际考虑。道德同情的主体是一个并未停止做利己主义者的利他主义者。然而审美同情却是完全超功利的活动，用叔本华的话来说，主体在这种活动中“迷失在对象之中，即甚至忘记自己的个性、意志，而仅仅作为纯粹的主体继续存在”。^① 形成这种同情的内容的感觉、情绪和感情都脱离了生活史的背景，因此，生活史的不同并不会打断同情之流，也不会妨碍两个完全不同的个性互相融为一体。狄德罗说过：“走进大剧院门口的公民就在那儿留下自己的全部缺点，只在走出来的时候再把它带走。”^②

(3) 道德同情通常引出一些实际结果。如果我们同情议会大选中一位获胜的候选人，我们就会与他握手，或在报刊上写文章支持他的政策。如果我们同情穷人，就会努力筹集一笔救济基金，改善他们的生活状况。对于道德家说来，没有行动的同情只是伪善者嘴里的空话。但审美同情几乎就正是这样。审美同情中的主体当然也和道德同情中一样活动，但在两种情形下活动的本质却不相同。道德同情的活动是实际的反应，是针对客体的，而审美同情的活动却主要是谷鲁斯所谓“内模仿”，是与客体的活动平行的。同情模仿并不会引出任何实际结果。

在悲剧的欣赏中起重大作用的，是审美意义上而非伦理或道德意义上的同情。让我们用一个简单例子来说明这个区别。假定

① 叔本华：《作为意志与表象的世界》，第三卷第三四节。

② 狄德罗：《论演员的矛盾》，载《选集》，拉露斯版，第一四四页。

我们在看《奥瑟罗》的演出。我们可以在道义上同情主人公，努力帮助他摆脱不幸。这并不难，因为作为观众，我们知道很多奥瑟罗不可能知道的事情；要是他也知道这些事情，就决不会落入陷阱了。例如，我们知道伊阿古是坏人，苔丝狄蒙娜是一位贤淑的妇女。当伊阿古告诉奥瑟罗，说苔丝狄蒙娜把手帕给了凯西奥作爱情的信物时，我们完全清楚他在撒谎，在他和奥瑟罗说话的那一刻，那张手帕就在他的衣袋里。在现实生活中，我们可以通过把全部实情透露给奥瑟罗来表现我们的道德同情。这一道德举动当然会救了无辜的苔丝狄蒙娜的命，在伊阿古的邪恶还没有来得及害人的时候，就把它揭露无余。但是，这举动也会毁了悲剧。另一方面，我们也可以审美地同情奥瑟罗，在想象中把自己和他等同起来，和他一起因为胜利而意气昂扬，因为恋爱成功而欣喜，和他一起听信伊阿古的谗言，遭受妒忌与愤怒的折磨，最后又充满绝望与痛悔，和他一起“在一吻之中”死去。我们自动追随着戏剧情节的展开，对全剧的动机和趋势没有任何抵触。我们并不会为罗密欧传递朱丽叶的信息，也不会告诉伊菲革涅亚她父亲派人叫她去的真实意图，好让她避免致命的打击。

正象我们在第二章里说过的那样，欣赏悲剧需要适当的距离调节。道德同情常常消除距离，从而破坏悲剧效果。下面是朗费尔德教授(Prof. Langfeld)在《审美态度》一书中举的一个例子：

一位名演员很喜欢讲述他在演《中间人》一剧时发生的一件趣事。他演一位穷发明家，已经到了山穷水尽的地步，买不起足够的燃料来维持烧制陶器的炉火。再过几刻，他的命运就会决定了。顶层楼座上这时有一位观众不禁大为感动，突然扔下五角钱来，一面大喊：“喂，朋友，拿去买一

点劈柴吧”。^①

有一次，一位中国演员也遇到类似的事件，但在这次事件里，观众表现出来的道德同情却要了他的命。他扮演一个因伪善和阴谋而恶名昭著的奸臣（曹操）。他演得太好了，剧中情景非常逼真。就在他打算要出卖皇上的时候，观众中一位忠厚的木匠义愤填膺，操起斧子跳上舞台，一斧头就砍死了那个奸贼！

尼柯尔教授曾引述过一个故事，是说有位好心的太太曾大声警告哈姆雷特，要他提防毒剑。也许每个喜欢看戏的人都可以从自己的个人经验中回想起许多类似的例子。这些头脑简单的人无疑都是好心，但以这样一种天真的方式表露自己的道德同情时，就不再是把悲剧作为艺术品来欣赏了。

我们现在可以更清楚地看到，为什么博克的同情说不能令人满意。他所谈的只是道德的同情。要是给扮演穷发明家的演员扔钱去买木柴的那位美国观众，或者在舞台上杀死奸臣的那位中国木匠，都来做悲剧的权威裁判，博克的理论就会是正确的。然而很可惜，在这种人天真的情感面前，悲剧的缪斯永远不会揭开她的面纱！

话虽如此，完全抛开道德同情却又是轻率的。有时道德同情是审美同情的条件。有些人除非对悲剧人物产生道德同情，否则便不能对他们寄予审美同情。一位美国妇女在评论一部现代戏《圆圈》时，对剧中人物的毫无教养很反感。她说：“我去看戏就好象去拜访人一样，我绝不喜欢遇见在现实生活中我会拒绝去拜访的那种人。”^② 她的鉴赏趣味也许不符合美学家们的要求，但是

^① 朗费尔德：《审美态度》，1928年，第三章。

^② 唐妮：《创造性的想象》，1929年，第一八一页。

剧作家却不应该忽视这一事实。观众的道德感至少不能受干扰，否则“心理距离”就会丧失，道德的义愤就会把审美同情抹杀得干干净净。然而，当我们谈到正义的问题时，我们还将回到这一点上来。

三

在前面一节里，我们较为抽象地描述了审美同情，也许不完全符合具体经验。如果把我们对于审美同情的描述给在剧院里看悲剧的观众们传阅，他们会怎么说呢？大概只有一小部分人完全同意我们的描述；另一些人会说，审美同情在他们只是在剧演到某些最关键的时刻才会产生；还有另一些人则会承认，他们从来就不把自己与剧中人等同起来。由于戏剧艺术的性质，由于观众对剧本的生疏或熟悉程度，还由于观众各人的不同，这个问题变得更复杂。

戏剧艺术尽管用真人为媒介，栩栩如生，在获得审美同情方面却有些不利条件。一个人物演不成戏，戏剧情节的产生总是有几个人物遇在一起且构成各种关系。于是便出现这样的问题：在审美同情中，观众把自己和哪个人物等同起来呢？有人把自己和悲剧主人公等同起来，完全以悲剧主人公的眼光去看待剧中别的人物。例如，在《哈姆雷特》一剧中，他们主要把自己和哈姆雷特等同起来。他们和哈姆雷特一样哀悼先王的死，抱怨王后匆匆再嫁，对霍拉旭十分友爱，蔑视波乐纽斯，爱恋继而怀疑莪菲莉雅，又和莱阿替斯比剑。也许正是为了便利审美同情的产生，悲剧才要有一个主要角色；也是为了这同一个原因，论《诗学》的学者们才如此强调情节或兴趣的统一。在现实生活中，各种事件

总是千丝万缕地互相交织在一起，一般不会以某一个人为中心，更不会表现出任何兴趣的统一。悲剧斩断纠结的乱丝，把人物和情节孤立出来。由于这种兴趣的集中，观众才有可能把自己与主要角色等同起来。

但虽有这种集中，几个人物同时出现有时却会分散注意力。这种情形或者完全破坏了观众与剧中人物的等同，或者使他接二连三地设想自己成为不同性格的人物，以致无法把悲剧作为艺术品来欣赏。缪勒·弗莱因斐尔斯引证了一个例子来说明这种性格变换：

“我完全忘记自己是在剧院里。我忘了自己的存在。我只感到剧中人物的感情。我一会儿和奥瑟罗一起咆哮，一会儿又和苔丝狄蒙娜一起颤抖。有时我也介入剧中去救他们。我从一种思想状态迅速变到另一种思想状态，尤其在近代戏剧时，简直不能控制自己。就这样，在有一次看完《李尔王》时，我意识到自己在结尾时由于害怕而靠在一位朋友的手臂上。”^①唐妮小姐（Miss Downey）也引证过另一个实例，说有一位读者“过许许多多不同的生活，随人物的悲欢或哭或笑”。^②有时候，剧作家和小说家们自己也会失去个性，变成他们所描绘的人物。福楼拜在谈到写《包法利夫人》的经历时，写信给朋友说：

写书时把自己完全忘却，创造什么人物就过什么人物的生活，真是一件快事。比如我今天就同时是丈夫和妻子，是情人和他的情妇，我骑马在一个树林里漫游，当着秋天的薄

① 弗莱因斐尔斯：《艺术心理学》，1922年，第一卷，第六六页。

② 唐妮：《创造性的想象》，1929年，第一八一页。

暮，满林都是黄叶。^①

就观众而言，象这样把自己和所有的角色都等同起来是否符合正确欣赏悲剧的要求，却很值得怀疑，因为观众把自己与一个接一个的剧中人等同起来时，就完全贯注于实际体会戏剧情感，而看不到剧的艺术的一面，看不到它的全貌、对照、比例、节奏、和谐等等，一句话，看不到它的美。

其次，对悲剧生疏还是熟悉也会影响审美同情的强烈程度。如果观众事先不知道这个剧，是第一次来看演出，剧中场景自然更能使他激动，他的注意力也更容易集中在舞台形象上；于是审美同情也更容易产生。但随着对剧本的熟悉，激情逐渐减退，无数次看过或读过《哈姆雷特》的人，就不可能每看一次或每读一次都把自己与悲剧主角等同起来，象原来那样强烈地体验到悲剧主角的激烈感情。但是他仍然喜欢这个剧，甚至越熟悉越能欣赏它。可以说越是熟悉，戏剧情节就逐渐丧失那种实际经验的刺激性，变得越来越理想化。内容沉没下去，形式浮现出来。感情的激动让位于心智的沉思。观众不再被戏剧激情“摆布”而失去自制，却开始以一种超凡脱俗的超然态度把戏剧作为艺术品来欣赏。只有在这时候，才可以说他看到了戏剧的美。这个事实很值得注意，因为它使我们能够看出，把“移情”或“等同”看得几乎就等于全部审美经验的近代德国美学，为什么是片面和抽象的。它也使我们能够看出，把激情捧上了天的浪漫主义艺术理想，为什么与古典的理想比较起来终不免幼稚和肤浅。古典理想的美总是处于平和、清明的境界，而且总是造形的美。

① 福楼拜：《书信集，1850至1854年》，第二卷，第三五八至三五九页。

最后，对于象悲剧这样的审美对象，人们的反应并不总是那么明确干脆，不同的个人有千差万别的细微变化。大致说来，可以把人分成具有无数中间差异的两种心理类型，在一个极端是主观类型，在另一个极端是客观类型。这两者之间的差别正同于尼采所谓酒神精神与日神精神、荣格所谓内倾与外倾、缪勒·弗莱因斐尔斯所谓“分享者”（Mitspieler）与“旁观者”（Zuschauer）之间的差别。以上关于审美同情所说的话主要是“分享者”类型的情形。另一方面，属于“旁观者”类型的人们却能在激情之中保持自己的个性，把情节和感情的演进视若图画。他们明白舞台上演的是什么，也很欣赏，但是他们却不会忘掉自己，不会在生动的构想中进入剧中人物的生命活动。下面是缪勒·弗莱因斐尔斯所举这种类型的一个例子：

我坐在台前就象是坐在一幅画前。我一直都清楚这并不是真的。我一刻也没有忘记，我是坐在靠近乐队的前排座位上。我当然也感到了剧中人的悲欢，但这不过为我自己的审美感情提供素材而已。我所感到的不是表演出来那些感情，而是在那之外。我的判断力一直是处于清晰而且活跃的状态。我一直意识到自己的感情。我从未失去自制，而一旦发生这种情形，我就觉得很愉快。在我们忘记“什么”而仅仅对“怎样”感兴趣的时候，艺术才会开始。^①

在这种类型的观众身上，心智的成分显然占居主导地位，审美同情只偶尔出现。当然，以上描述的分享者和旁观者这两种类

① 弗莱因斐尔斯：《艺术心理学》，第一卷，第六七页。

型代表着两个极端。他们当中没有哪一种可以取得理想的审美经验。正如我们已经说过的，完全参加进去会妨碍观众在适当的距离看到悲剧的美。另一方面，完全超然的旁观又近于纯批评态度，往往无法取得任何情感经验。理想的审美经验既需要分享，又需要旁观。通过分享，我们才能理解艺术品中表现的情感；通过旁观，我们才能看出这些情感是否得到了美的表现。中国的大哲学家老子说过：“故常无欲以观其妙，常有欲以观其微。”理想的观众应当两者兼备：他分享审美对象的生活，却又不会完全失去自我意识。

四

我们以上所谈只注意到了观众。当我们转向演员时，也可以见出分享者和旁观者那种差别。有的演员一进化妆室就放弃了自己的个性，在戏剧表演上和在心理上都变成他们扮演的角色。他们完全沉浸在戏剧情境里，不是装扮而是亲身体验剧中人物的感情。他们在舞台上完全象在现实世界中那样活动。格塞尔(Gsell)关于葛米埃(Gémier)写道：“他完全把自己与他扮演的角色等同起来，以致于甚至幕落之后也仍然处于那种状态。要等过了一会之后，他才清醒过来，恢复常态，重新踏进普通的人生。”^① 莎拉·邦娜也写道：“一般说来，演员可以抛弃人生中的忧虑和烦恼，在几个小时当中脱去自己的个性，获得另一种个性；他忘掉一切，幻想自己另有一种生活。”她讲到自己在伦敦演出《费德尔》时的经验，说“我痛苦，我流泪，我哀求，我呼喊；而这一

^① 格塞尔：《论戏剧》，第二九页。

切都是真的；我的痛苦是可怕的，我不停地流下发烫的、辛酸的眼泪。”^①拉·玛丽白兰是另一个典型例子。她很少钻研角色，而主要依靠一时的灵感。她曾常常对在《奥赛罗》中与自己合作的演员说：“在最后一场你随便怎么抓住我都行，因为到那个时候我控制不了自己的动作。”^②演员在一开始住住是头脑清醒的，但在剧情接近高潮时，他就逐渐被戏剧情感所控制而失去自制力。安托万在演易卜生的《群鬼》一剧时的经验就是这样：“到第二幕开始的时候，我就忘记了一切，忘记了观众，也忘记了表演效果，幕落之后，我发现自己全身发抖，软弱无力，有好一阵不能恢复平静。”^③

我们可以设想，这些艺术家们完全符合在前一节中描述的审美同情或等同的情形。但是也有一些人属于“旁观者”类型。他们对着镜子钻研角色，姿态和面部表情的每一点变化、口音和语调的每一点顿挫起伏，都事先在心目中形成一个形象仔细固定下来。他们上台之后，就只是照搬那个记忆中的形象。尽管他们把剧中人物的感情装扮得栩栩如生，给观众造成一个逼真的幻象，他们自己却一直知道自己在做些什么。中国的名演员一般都是这样。一旦一位名角创造出这个角色，那就会成为传统，代代相传，包括从对剧本的解释到各种细节，如抚髯的姿势、某一个字吐音时的长度和高度等等。在欧洲的名演员中，大卫·伽立克就是这种类型的一个经典例子。我们从他的传记中知道，他在排演《理查三世》时嘱咐扮演安夫人的希顿斯，要她在他把安夫人从

① 莎拉·邦娜：《回忆录》，第二卷，第一〇六页。

② 勒古维(Legouvé)：《六十年的回忆》，第一卷，第二四三及以下各页。

③ 德·拉克罕瓦：《文艺心理学》第一章所引的莎拉和安托万两位当时法国名演员的两部回忆录。

卧榻上拖起来时步步紧跟着，好让他能一直面对观众，因为他很喜欢用眼睛做戏。在演出时，伽立克把理查的表情装扮得好极了，以致他脸上的表情吓住了和自己合作的那位女演员，在装扮出一副凶相时，他发现她竟吓慌了，忘记他嘱咐过她的话，便用责备的目光瞥了一眼来提醒她。^① 没有比这更好的例证能说明演员要保持头脑清醒的了。狄德罗曾讲过一个关于卡约(Caillot) 的有趣的故事，也能说明大表演艺术家的超然态度：

卡约刚刚扮演了逃亡者的角色，他刚刚经历了惶恐不安，而她则在旁边分担了他所扮演这个就要失去情人与生命的不幸者的惶恐不安。卡约这时走向伽里钦郡主的包厢，露出你们大家都很熟悉的那副笑容，愉快、诚恳而且彬彬有礼地和她交谈。郡王颇为惊讶地对他说：“怎么”您不是死了吗？我不过是目睹了您刚才那番苦恼，到现在还没有从那苦恼中摆脱出来呢。——“不，夫人，我并没有死。要是我这么动不动就死去，那就太可怜了。”——“那么您完全没有动情吗？”——“请夫人原谅。……”^②

在这里，我们看到的是一位“分享者”类型的观众和一位“旁观者”类型的演员。

狄德罗的著名理论引起了很大争论。据他看来，理想的演员应当摆脱一切情感，在演出过程中注意自己，倾听自己的声音。“我认为他应当有很好的判断力。这个人在我看来应当是一个冷

① 费兹杰拉德：《大卫·伽立克传》，1868年，第二卷，第五四页。

② 狄德罗：《论演员的矛盾》，见上书，第一五三页。

静的旁观者。因此，我要求演员要看透，丝毫不要动感情。”他用拉·克勒雍的实例来支持自己的观点。“她一旦表演起来，就完全控制住自己，不动感情地朗诵台词。”这种不动情的理论由于是一个自己承认常常被感情摆布的人狄德罗提出来的，所以特别发人深省。

然而，也有一些著名演员对狄德罗的理论提出过质疑。曾担任过莫斯科国立和皇家剧院经理及艺术指导的西奥多·柯米沙耶夫斯基(Theodore Komisarjevsky)，就抱着截然不同的看法。他写道：“现在已经证明，演员要是注意自己的表演，他就不可能打动观众，在舞台上也不可能有一点创造性。他不是专心致志于他应当去创造的形象，不是去注意自己的内心生活，而把注意力集中在自己的外在表现上，那就变得很不自然，而且丧失了想象力。更好的办法应当是仅仅在想象力的帮助下去表现，去创造而不是模仿或复演自己的生活经验。扮演某个角色的演员如果是生活在自己幻想出来的一个形象的世界里，他就不可能也不必去注意和控制自己。在表演过程当中，由演员的幻想创造出来而且听从和使唤的形象，就会控制和指引他的感情和行动。”^①

在我们看来，狄德罗和柯米沙耶夫斯基都是走极端，而真理似乎介乎他们二者之间。我们关于观众说过的话也适用于演员。一方面，演员不应过深地进入戏剧情绪，以致丧失了自制能力。艺术的创造过程，包括表演艺术的创造过程，需要清醒的头脑的明确的判断能力，以求达到和谐和节制有度。艺术家必须是自己作品的批评家，而自我批评意味着自觉的意识。柯米沙耶夫斯基谈到“创造一个形象的世界”，可是不把感情形象化，不从一个

^① 《大英百科全书》，第一四版，《表演》(Acting)条。

适当的距离外象观画那样去观看这些感情，又怎么可能创造这样一个世界呢？另一方面，艺术也不是单纯的重复。每一个创造的行动都要求新的推动力量，都反映出新的精神状态，否则就会缺乏生气，变得呆板迟钝。中国传统戏曲的表演就很符合狄德罗的理想，但却往往过于程式化，根本不能引起情感的反应。当狄德罗说，一旦把角色钻研好并固定下来之后，演员每次表演就只须“照抄”自己，他这话实在是把一个不可否认的真理过分夸大了。

一个理想的演员应该体验到戏剧情感，却不必要象在现实生活当中那样当真，应该做出完全投身在戏剧情境中的样子，却又不要失去自制能力。简言之，与角色的等同应当同时伴随着清醒的判断。整个说来，比起主张“演员不可能也不必去注意和控制自己”那种持相反意见的理论，狄德罗的理论更接近真理。从哈姆雷特给演员们的一番忠告看起来，我们可以想象莎士比亚也是主张我们在这里讲的这样一条中庸之道。他对“分享者”型的演员似乎特别反感；

也不要老是用你的手在空中使劲挥动，一切动作都要斯文点儿，因为就是在感情激烈得象洪水、风暴，象旋风的时候，你也必须有一种节制，做得恰到好处。啊，我最痛恨听见一个满头披着假发的家伙乱跳乱嚷，扯着嗓子把感情撕成一块块碎片，吼得那些爱热闹的低级看客耳朵都快裂开了，他们当中多半只爱看一些莫名其妙的哑剧，瞎起哄。我宁可把这种家伙抓起来抽一顿鞭子，因为这种演法把妥玛刚特演得太过火，比凶暴的希律更象希律，你可千万要避免。①

① 莎士比亚：《哈姆雷特》，第三幕，第二场。

现代一些表演艺术家的实践也能支持我们的看法。正如欧仁·德拉库瓦在他的《日记》中记载的那样，伽尔西娅(Garcia)和塔尔玛都坚持把自我控制和一时的灵感结合起来取得效果。“他说，尽管做出完全沉浸其中的样子，他在舞台上完全支配着自己的灵感和自我判断；不过他又补充说，这时候要是有人来告诉他，说他家里失火了的话，他却也不能立即从戏剧情境中摆脱出来。”^①

五

我们现在可以把本章的内容作一个总结，恶意说引导我们考察了博克所持的与之对立的看法，即悲剧快感来源于同情。我们发现博克的理论在逻辑推理上有错误，而且它把悲剧快感和观看真实的受难场面的快乐混为一谈。这又使我们详细考察了道德同情和审美同情这两者之间的区别。我们发现这种区别在于意识程度、与实际利益的关系以及它们各自的活动的性质等方面不一样。我们欣赏悲剧时常常体验到的是审美同情，不是道德同情。道德同情由于与悲剧行动的动机和趋势相抵触，往往不利于悲剧的欣赏。而后我们又继续研究，审美同情在看悲剧时起多大的作用，结果发现它并不是始终存在的。这个问题由于好几个因素而变得复杂化了。首先，一部悲剧中好几个角色的出现往往使观众不可能同时把自己与许多角色等同起来，或者使这种等同与审美判断不协调。其次，对作品熟悉之后，情感的激动常常让位于超然的心智的观赏。最后，观众有不同类型，属于纯“旁观者”类

^① 欧仁·德拉库瓦：《日记，1893至1895年》，第一卷，第二四七页。

型的观众一般都不会体验到任何强烈的审美同情。“分享者”和“旁观者”这两种类型的区别不仅观众如此，而且也适用于演员。狄德罗的著名理论，即演员在以逼真的表演激发戏剧感情的同时，应当保持清醒的头脑，总的说来是正确的，不过有点夸大。好的表演以及正确的鉴赏，都要求既有感情又有判断、既要把自己摆进去，又要能超然地观照。我们看到这种观点可以得到莎士比亚以及现代一些表演艺术家的支持。

再回到悲剧快感的问题上来。虽然审美同情可以大大有助于观看悲剧的快乐，但它却不可能是悲剧快感的唯一因素，甚至也不是它的主要因素。纯“旁观者”类型的观众很少体验到审美同情，然而他们却照样能以自己的方式欣赏悲剧。

第五章 怜悯和恐惧： 悲剧与崇高感

悲剧快感是同情的结果这种理论，可以说是来自悲剧激发怜悯这一古代的学说，因为怜悯不过是痛感中的同情，是特别由悲剧情境唤起的一种同情。因此，讨论同情自然就把我们引向亚里斯多德在《诗学》中提出的悲剧中怜悯与恐惧的问题。亚里斯多德是联系他的著名的净化理论来讨论这个问题的。在这里，我们为了方便的缘故只谈怜悯和恐惧，净化的问题将分别用一章来讨论。

被佛教和基督教都赞为一大美德的怜悯，历来又受到“强硬派”哲学家们的攻击。在这些哲学家看来，怜悯是恶而不是善，是灵魂的缺陷，应该由理性加以清除。最先发起攻击的是柏拉图，他不喜欢悲剧的原因正在于悲剧激起怜悯，一种应当压制而不应当培养的毫无价值的感情。悲剧诗人们应受谴责，因为他们以快感为诱饵，利用人性中低劣的部分，却牺牲了理性。苏格拉底对格罗康说：“我们亲临灾祸时，心中有一种自然倾向，要尽量哭一场，哀诉一番，可是理智把这种自然倾向镇压下去了。诗

人要想满足的正是这种自然倾向。”观众听见悲剧人物哀诉痛苦，便对他产生同情，并赞扬悲剧诗人。他以为自己这样得到的快乐是一种收获，殊不知见别人的痛苦而落泪者，将因自己的痛苦而哭泣。这不是堂堂男子汉的气概，还不用说它会妨碍理智发挥作用，而理智才是减轻这些痛苦所最需要的东西。悲剧在激起怜悯的当中，对观众便产生一种使人颓丧的恶劣影响。所以柏拉图以他那独特的讥诮口气把悲剧诗人恭维一番之后，就把他们逐出了他的理想国。^①

亚理斯多德在《诗学》中正是针对柏拉图这种过分严厉的道德主张去展开论证的。他为悲剧辩护说，悲剧正是“借激起怜悯和恐惧来达到这些情绪的净化”。^②他在这里提出的怜悯和恐惧的问题在历史上一直未得到圆满解决，使欧洲人的智力显得似乎不是那么高度发达。“怜悯和恐惧”这短短两个词一直成为学术的竞技场，许许多多著名学者都要在这里来试一试自己的技巧和本领，然而却历来只是一片混乱。有人认为怜悯和恐惧是互相独立的感情，其中任何一种都可以单独产生悲剧效果(高乃依)；又有一些人强调两者的根本联系，认为恐惧是怜悯的一个组成部分(莱辛)，所以悲剧在激起怜悯的当中，也就激起了恐惧。有人相信怜悯的感情是为悲剧主人公而产生的，恐惧则是为我们自己(莱辛)，又有人认为两者都是为悲剧主人公，跟我们自己毫无关系(巴依瓦脱)。有人把怜悯看得比恐惧更重要(叔本华、巴依瓦脱)，又有人认为悲剧英雄超出于我们之上，无需我们怜悯，悲剧激起的只是恐惧(尼柯尔)。有人把悲剧的怜悯和恐惧与现实生活中的

① 柏拉图：《理想国》，第十卷，见乔威特(Jewett)英译本，1892年，第三一八至三二二页。

② 亚理斯多德：《诗学》，第六章，见布乔尔(Butcher)英译本，第二三页。

怜悯和恐惧等同起来(高乃依、莱辛),又有人认为它们在本质上完全不同(巴依瓦脱、布乔尔)。其他还有许多地方也同样有争论。^①

这个问题再要讨论下去,似乎只会加剧混乱的局面。在此也许有必要说明一下何以要搬出这个老问题来。过去的论者大多数都想在语文学的基础上来解决这个永远不可能仅仅在语文学基础上得到圆满解决的问题。悲剧中的怜悯和恐惧问题决不只是一个研究希腊文可以解决的问题,而更多地是一个涉及心理学和美学的问題。过去的论者所关注的是亚理斯多德的用意究竟是指这个,还是指那个,而真正的问题却在于这种或那种解释是否符合我们的实际经验。我们在本章要加以研究的正是这样一个问题。

二

亚理斯多德的悲剧定义是对柏拉图在《理想国》卷十中对悲剧诗人的控诉所作的回答,这一点已经被大家所公认。不过有一点值得注意,柏拉图的攻击当中只强调了怜悯,^②那么,亚理斯多德在为悲剧辩解时,为什么要在怜悯之外加上恐惧呢?这个问题初看起来似乎无足轻重,所以一直未引起过去论者们的注意。但是,正象我们在后面将要表明的,为什么为了产生悲剧效果就要在怜悯之外加上恐惧,弄明白这个问题的确至关重要。

① 关于悲剧中怜悯与恐惧的讨论,可参见下列著作:(1)高乃依,《论悲剧》;(2)莱辛,《汉堡剧评》,1867至1868年,第四八篇;(3)埃格(E. Egger),《希腊批评家历史》,1886年,第二九六页;(4)布乔尔,《亚理斯多德论诗与艺术》,第二四〇至二七三页,(5)巴依瓦脱(Bywater),《亚理斯多德〈诗学〉评注》,1909年,第二一〇至二一三页。

② 柏拉图:《理想国》,第十卷,尤其见第六〇五至六〇六节。

让我们首先分析怜悯这种感情，看看只要怜悯是否足以产生悲剧效果。

莱辛和另外几位德国论者把确切指“怜悯”的希腊文的“E-λῆος”，用一个既可以特指“怜悯”、又可以泛指“同情”的德文字“Mitleiden”去翻译。怜悯却不能与最广义上的同情等同起来。同情是具有和别人一样的一般的感情、情绪或感情，无论是愉快的还是痛苦的；怜悯则是专指具有和别人同样的痛苦的感觉、情绪或感情。我们与同游的伙伴一起欢笑或与成功当选的候选人握手道贺时，用“怜悯”这个词就不通。

此外，怜悯是由别人的痛苦的感觉、情绪或感情唤起的，但却不应当和在想象中分担的这些感觉、情绪或感情等同起来，例如我们怜悯一个处于恐惧之中的人时，的确也在想象中分担他的恐惧，但除恐惧之外，必定还有另一种或几种因素构成怜悯的感情。怜悯绝不会与在假想的情境中感到的恐惧共同存在。同样，我们怜悯处于愤怒、妒忌、仇恨、后悔等等情绪当中的别人，我们在一定程度上与他们分有这类情绪，但在所有这类情形中，构成怜悯的必定还有其他一些精神因素，而且这些因素在不同场合下总是存在的。因此，莱辛认为亚理斯多德“所理解的‘怜悯’这个词是指我们与别人共有的种种情绪”，显然是错误的。

那么，构成怜悯这种感情的，究竟有些什么成分呢？首先，怜悯当中有主体对于怜悯对象的爱或同情的成分。我们决不会怜悯我们所恨的人。主体可能意识到自己对于对象的爱或同情，也可能意识不到，但这种成分作为潜在的推动力量却总是存在的，只是强烈的程度可以不同。怜悯的这一成分在感情基调上总是悦人的。其次，怜悯还有一个基本成分是惋惜的感觉。值得怜悯的对象不是处于苦难之中，就是表露出某种弱点或者缺陷，显得脆

弱、娇嫩而且无依无靠。我们总觉得有什么地方不对头，并且有意无意地希望事情是另一种样子。怜悯的这个成分在感情基调上混合的，主要是一种痛感。但由于值得怜悯的对象在某一方面比我们弱，所以往往带有通常伴随着安全感和自我优越感而产生的一点点快乐。不管共同分有的感情是恐惧、愤怒、仇恨、后悔还是别的什么，这两种成分——爱和惋惜——在怜悯中都总是存在的。

应当注意，在对怜悯的分析当中，我们没有把恐惧算成是它的基本成分之一。不过这并不是莱辛那种观点。莱辛认为，我们为别人感到怜悯的，便为自己感到恐惧。“没有为自己的恐惧就不可能有怜悯的感情，……恐惧是构成怜悯的必要成分。”他的一位追随者多林（Döring）甚至走得更远，视怜悯为“改头换面的恐惧”。^① 在我们看来，这样一种观点显然缺乏心理的眼光。

在现实生活中，怜悯有时可能伴随着恐惧，要是一位母亲唯一的爱子得了重病，随时都可能死去，这位母亲在看护孩子时的心情就是如此。我们怜悯她，也感到她的恐惧，但那恐惧是为病孩子的生命担心的一种同情的忧虑，而不是由于想到自己可能落入类似的惨境而为自己感到的实际的恐惧。我们尽管完全清楚自己不可能遭逢到类似别人那种不幸的命运，却仍然可以怜悯别人。一个孤儿比别的任何人都更能怜悯另一个失去了父母的孩子，因为他自己的不幸经历教会他能充分理解那种值得怜悯的情境。难道我们可以说，他的怜悯也必然包含着他怕自己也会丧失父母这种恐惧吗？莱辛把亚理斯多德《修辞学》中的两段话作为自己

① 多林，转引自巴依瓦脱《亚理斯多德〈诗学〉评注》，第二一二页。

立论的依据。在有一处亚理斯多德说：“我们恐惧的一切事情，发生在别人身上时就引起我们的怜悯。”他在另一处又说：“一般说来，当一个人记得自己或自己的亲友也遭遇过类似的事情，或者很有可能遭遇这种事情时，便会产生怜悯。”但这些话并不能成为莱辛作出的怜悯必然包含为自己感到恐惧这一结论的依据，因为这些话的意思不过是说，在怜悯当中我们总借助于自己的经验来解释别人的感情、象孤儿怜悯孤儿、盲人怜悯盲人的情形就是如此。

真正的怜悯绝不包含恐惧。关于这一点，说得最有说服力的莫过于柏格森的下面这段话：

在对别人的苦难所抱的同情中，恐惧也许是不可忽视的，然而这毕竟只是怜悯的低级形式。真正的怜悯不只是畏惧痛苦，而且更希望去经受这种痛苦。这是一种微弱的希望，人们几乎不愿它成为现实，但又不禁会抱着这种愿望，好象老天做下了大不公平的事情，人不受难就有与之串通共谋的嫌疑。因此，怜悯的实质是自谦的需要，是与别人同患难的强烈愿望。^①

此外我们还可以补充一点，怜悯和恐惧的冲动是根本不同，甚至互相对立的。怜悯作为爱或同情的表现，一般是伴随着想去接近的冲动。但另一方面，恐惧既然产生自危险的意识，就往往伴随着想后退或逃开的冲动。所以，把怜悯看成是改头换面的恐惧，便是忽略了它们的基本性质。

① 柏格森：《意识的直接材料》，1913年，第一四至一五页。

前此我们仅仅一般地讨论了怜悯的性质。现在我们可以进而考察一下怜悯在悲剧欣赏中的作用。有些论者认为悲剧根本不会激起怜悯。例如尼柯尔教授就在他著的《戏剧理论》中写道：

对于我们觉得比自己更伟大、更崇高的事物，我们很难表现怜悯。我们可以怜悯一个人或一个动物，但却不可能怜悯一个神。普罗米修斯或俄瑞斯忒斯不会唤出我们“同情的眼泪”，正是因为他们具有光辉的生命，比我们更伟大。我们同情奥瑟罗不会到怜悯他的程度，因为奥瑟罗的力量是超出我们认识范围之上的，也许很原始，但却那样有力而威严。我们也不会为考狄利娅之死而哭泣，因为她的天性中有一股硬气不许我们流泪。^①

尼柯尔教授也许谈的是他自己的亲身体会，不过我们怀疑大多数观众是否会接受他的看法。说观众对考狄利娅之死或普罗米修斯的受难不会感到怜悯，在我们听来无疑是一种奇谈。莎士比亚的看法似乎就与此不同，他让李尔的侍臣说：

最卑微的平民到了这一步也值得人怜悯，更何况一位国王！

当然，悲剧中的怜悯绝不仅仅是“同情的眼泪”或者多愁善感的妇人的东西。我们可以把它描述为由于突然洞见了命运的力量与人生的虚无而唤起的一种“普遍情感”。我们认为，尼柯尔

① 尼柯尔：《戏剧理论》，第一二〇页。

教授犯了一个类似于莱辛犯的那种错误，即把悲剧中的怜悯当成了一种指向某个外在客体的道德同情。我们在第二章已经说明，悲剧鉴赏是一种审美感情，因而悲剧的怜悯也就是一种审美同情。审美同情的本质正在于主体和客体的区别在意识中消失。所以，悲剧的怜悯不是指向作为外在客体的悲剧主人公，而是指向通过同感已与观众等同起来的悲剧主人公。这种怜悯多少有一点自怜的意味，象一个人遭逢无可挽回的厄运时对自己的怜悯，就象奥瑟罗感到的那种怜悯和惋惜：

是啊，一点不错，可是，伊阿古，可惜！啊，伊阿古，真是可惜啊！

当伊阿古骗得奥瑟罗相信自己的妻子不贞时，用“自怜”这两个字也许不太准确。一个人一旦遇到极大的不幸，就不会再以自我为中心，他会去沉思整个人类的苦难，而认为自己的不幸遭遇不过是普遍的痛苦中一个特殊的例子，他会觉得整个人类都注定了要受苦，他自己不过是落进那无边无际的苦海中去的又一滴水而已。整个宇宙的道德秩序似乎出了毛病，他天性中要求完美和幸福的愿望使他对此深感惋惜。正是这种惋惜感在悲剧怜悯这种情感中占主要地位。不管你叫它“怜悯”或者“悲观”或者别的什么名字，它在大多数伟大悲剧里都是存在的。如果我们感觉不到这种东西，那么无疑就失去了最基本的悲剧精神。难道普罗米修斯的受难或考狄利娅之死不使我们深深感到惋惜吗？难道这种惋惜不是近于怜悯吗？在这里并不存在这些人物是否超出于我们的怜悯之上这个问题，因为在感情达到白热化的程度时，我们决不会有片刻把自己与普罗米修斯或考狄利娅相比较，他们的

痛苦已经成为我们的痛苦，可以说我们和他们联合起来面对共同的敌人，那就是恶，就是破坏宇宙的道德秩序的因素。

因此，观赏悲剧不可能没有怜悯。可是高乃依认为仅有怜悯就足以产生悲剧效果，也同样是错误的。作为一种审美同情的怜悯，如果把它孤立起来看，与悲剧感联系不如与秀美感联系得更密切。美学家们还没有充分地研究秀美感。斯宾塞(Spencer)认为秀美来自“力量的节省”这种理论，也许有些道理。舞蹈家在动作轻盈、洒脱自如的时候，显得更为秀美。然而这种看法尽管不无道理，却没有说明秀美在情感上的效果。秀美的东西往往是娇小、柔弱、温顺的，总有一点女性的因素在其中。它是不会反抗的，似乎总是表现爱与欢乐，唤起我们的爱怜。我们对于秀美的事物的反应，也似乎总是取一种保护者、或至少是朋友的态度。我们的感情中混合着一点怜悯。我们见到这样可爱的东西竟是这么娇嫩，这么柔弱，这么温驯，总觉得有一点惋惜。顾约(M. Guyau)把这种感情分析得非常好：

一种微微俯身的体态，尤其那钩着的脖颈，自然摊开的双臂，更显出一种使人垂怜的忧郁和哀伤，在我们易伤感的心中激起一种近乎怜悯而至泪下的情感。总之，所谓秀美往往是一种柔顺的风韵；然而人们只有在爱的时候才会完全自愿地顺从，所以我们可以赞同谢林(Schelling)的观点说，秀美首先是爱的表示，为此，它才激起爱；秀美仿佛就是表示爱，也为此，人们才喜爱它。^①

① 顾约：《现代美学问题》，1925年，第四七页。

这样看来，秀美感与怜悯有紧密的联系。顾约相当强调秀美感中爱的成分；但是他也许没有足够地注意到惋惜感。可爱的东西很多，可是只有那些在某一方面有所欠缺的东西才能激起真正的怜悯。当然，秀美可以有种种细微的差异，可以是一种纯真的快乐的表现，如天真无邪的儿童的笑容或在晨光熹微中慢慢绽开的含着露珠的花朵，也可以是一种深沉的哀伤的表现，如深秋摇落的霜叶或达·芬奇名画《最后的晚餐》中基督的面容。随着秀美向后一个极端接近，惋惜感也越来越突出。

也许在秀美带一点悲哀意味的时候，与悲剧感最接近。悲剧中的伟大杰作一般都包含着可以说是“悲哀的秀美”的那种美。《俄狄浦斯在科罗诺斯》、《伊菲革涅亚在奥利斯》、《贝蕾妮丝》、《浮士德》中甘泪卿的插曲等，都是明白的例子。由于篇幅所限，我们不能在这里引述哈姆雷特关于“人类是多么了不得的一件杰作”那段伟大的散文体的独白，回响在那段话中的悲观音调就可以很好地说明，我们所谓悲剧中的“悲哀的秀美”指的是什么。但是，让我们选较短的一段话，也就是哈姆雷特向霍拉旭说的临终的遗言：

要是你真把我放在你的心上，
那就暂时牺牲一下天堂的幸福，
在这冷酷的人间痛苦地活下去，
昭告我一生的行事吧。

这里绝没有半点哀伤或伤感的情调。但是，除了明显的英雄气概之外，我们在这里不是也能发现一种深切的惋惜感吗？听到这样悲哀而又令人振奋的话，我们不是也会感到在观看秋天的落日

时有时候能感到的那种情绪吗？再举一个例子。尼柯尔教授认为巍巍然超乎我们怜悯之上的奥瑟罗，在刺死自己之前向威尼斯派来的使者们说：

请你们据实禀告，不要偏袒，
也不要恶意诬陷：那么你们会说我
是一个爱得不聪明而太痴情的人，
一个不容易嫉妒、可是一旦被煽动起来
就会发狂的人；象愚昧的印度人那样，
随手抛弃那比他整个部落的财产
还要贵重的珍珠；他的眼睛不常流泪，
可是一旦被感情征服，也会潸然泪下，
象阿拉伯的胶树那样迅速地滴落
可以减轻痛苦的液汁。

莎士比亚想在我们心中激起的感情，不是怜悯还能是什么？在奥瑟罗心中充满了痛悔和惋惜，在我们的同情当中也是如此，我们也感到深深惋惜，而且有意无意地希望事情应当是另一个样子。这种感觉类似我们看到秀美的事物带着忧伤和悲哀意味时的感觉。而在上面这段话中，语言的华美更增强了它的效果。

然而“悲哀的秀美”本身还不足以产生悲剧的效果。浪漫主义时代的欧洲文学整个弥漫着拜伦式的感伤和忧郁情调，极能引起怜悯。但是，尽管它很能博得少男少女们一掬“同情的眼泪”，却缺少悲剧诗当中最基本的东西，很少令人鼓舞和振奋。如果先读一读拜伦《恰尔德·哈洛尔德游记》中动人的一节诗，读一读济慈《夜莺颂》、拉马丁的《潮》或缪塞的《五月之夜》，再读一读

荷马描写赫克托尔与安德洛玛克道别的一段、《俄狄浦斯在科罗诺斯》或者哈姆雷特或麦克白的伟大独白，我们立即就可以明白带悲哀意味的秀美和真正的悲剧性之间的差别。

那么差别在哪里呢？从上面所举的例子似乎可以得出这个结论：一个有英雄气概，另一个没有。悲剧的基本成分之一就是能唤起我们的惊奇感和赞美心情的英雄气魄。我们虽然为悲剧人物的不幸遭遇感到惋惜，却又赞美他的力量和坚毅。这一点毫无疑问是对的。但是，仅仅是英雄气概也还不足以产生悲剧的效果。关于亚瑟王、勇士罗兰和其他英雄人物的中世纪传奇并不能产生和伟大悲剧相同的印象。它们当中包含的悲剧成分往往被纯粹的英雄传奇成分掩盖了。甚至悲剧也可能仅止于纯粹的英雄气概而不能升到真正悲剧性的高度。高乃依的《熙德》和雨果的《欧那尼》就是典型的例子。为了说明悲剧性和英雄气概之间的差别，让我们来比较一下《熙德》和《罗密欧与朱丽叶》。这两者都是作者的早期作品，两者当中悲剧主角的处境都很相似。蒙太古和凯普莱特两个家族之间的世仇颇象唐·狄哀格和唐·高迈斯之间的争吵，罗密欧象是没有家族荣誉观念的罗德里克，朱丽叶则象还不懂得什么责任感的施曼娜。伽斯狄尔国王象维洛那亲王那样，必须维持王国的和平和安宁。甚至唐·桑彻也有一个和他对应的帕里斯伯爵。假使罗密欧为家族报仇杀死了凯普莱特而不是杀死提伯尔特，朱丽叶在维洛那宫廷去哭诉，要求主持公道，并在帕里斯伯爵帮助下寻求报复，最后罗密欧为国立功，大获全胜，得到亲王和朱丽叶的宽恕，终于以幸福美满的婚姻结束全剧；那么就基本上成为一部《熙德》，具有同样的“华丽风格”和“宏伟结构”，同样的责任感和荣誉感，一句话，具有同样的英雄气魄。可是莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》那种怜悯和恐惧到哪里去

了呢？哪里还有那种深切的命运感、那种不可征服的爱力量、那种“如水的月光的项圈”的轻柔诗意和“不祥的命星的束缚”的悲凉情调呢？《熙德》结尾时是和解，是一个幸福的结局。仅仅有没有不幸结局这一点，对于一部伟大的悲剧说来并不很重要。《俄瑞斯忒亚》三部曲也象《熙德》那样有圆满的幸福结局。但在其他一切都相同的情形下，不幸的结尾的确能够增强悲剧感。《熙德》作为悲剧的最大缺点，就是它产生的总的印象与《俄瑞斯忒亚》三部曲和《罗密欧与朱丽叶》都不同，远不是那么有悲剧意味。它的恐惧的成分不够突出。《俄瑞斯忒亚》三部曲中的幸福结尾好比是一场狂风暴雨之后，透过乌云密布的天空射出来的一线阳光，而《熙德》中的幸福结尾却象是阵雨之后的太阳，和煦可爱。

观赏一部伟大悲剧就好象观看一场大风暴。我们先是感到面对某种压倒一切的力量那种恐惧，然后那令人畏惧的力量却又将我们带到一个新的高度，在那里我们体会到平时在现实生活中很少能体会到的活力。简言之，悲剧在征服我们和使我们生畏之后，又会使我们振奋鼓舞。在悲剧观赏之中，随着感到人的渺小之后，会突然有一种自我扩张感，在一阵恐惧之后，会有惊奇和赞叹的感情。英雄气魄却只是令人鼓舞而不会首先使人感到一阵恐惧。

因此，恐惧是悲剧感中一个必不可少的成分。但是，这种恐惧不能和实际生活中的恐惧混为一谈。如果说悲剧不等于纯粹的英雄气魄，那么它也不等于纯粹的恐怖。纯粹的恐怖不仅不能鼓舞和激励我们，反而让人郁闷而意志消沉。利文斯顿(Livingstone)说得好：

许多近代作家也能忠实地描绘不幸的遭遇，但他们作品的效果往往显得野蛮，令人颓丧。只有很少数的人才有足够

的才能去描写苦难和邪恶而又不丧失坚定的信念，除了纯粹的可怖以外，还能写出其他的感情来。这就可以解释伟大的悲剧何以这样难得，产生伟大的悲剧似乎有一条件，就是它应当忠实地表现生活中最阴暗的东西，同时又不会在最后让人感到沮丧压抑。希腊的悲剧家们都懂得这个诀窍。^①

为了说明利文斯顿先生的话，让我们比较一下普雷沃（Abbé Prévost）的《曼侬·莱斯戈》与《罗密欧与朱丽叶》，巴尔扎克的《高老头》与《李尔王》，陀思妥耶夫斯基的《罪与罚》与《哈姆雷特》，或者雷马克的《西线无战事》与《麦克白》。上面提到的这些小说都是同类作品中的佼佼者，又都和与之相比的悲剧杰作在题材上有些类似。但它们却不能产生伟大悲剧总会产生的那种令人振奋的效果。我们读过这些小说之后，很少会感到胸襟开阔。之所以会有这样的差别，首先是因为这些小说把痛苦和恐怖描写得细致入微，却没有用辉煌壮丽的诗的语言去“形成距离”，其次是因为它们的主要人物往往缺乏悲剧主角的崇高和悲壮。纯粹的恐怖并不能产生悲剧感，正如航船遇难或地震并不能使受害者变成悲剧中的英雄，报纸上描绘得栩栩如生的犯罪新闻和受灾报导并不能算是悲剧一样。尽管日常谈话中也常常用到“悲剧”二字，现实生活中却并不存在悲剧。纯粹的恐怖在效果上正好与英雄气魄相反，它们互相缺乏对方所具有的东西。英雄气魄可以鼓舞我们，但不能首先激起我们的恐惧之情，而纯粹的恐怖使我们感到恐惧，却又不能给我们激励和鼓舞。悲剧却必须同时产生这两种效果。

① 利文斯顿：《论希腊文学》，载《希腊文化遗产》一书。

三

现在让我们来作一个小结。我们从仅仅是怜悯是否足以产生悲剧效果这个问题出发，说明了作为一种审美同情的怜悯与秀美感的联系多于与悲剧感的联系。然后，我们又去寻找悲剧和带悲哀意味的秀美之间的区别，结果发现这种区别既不在于英雄气魄，也不在于恐怖感。在这当中我们还看出，悲剧与英雄传奇的区别在于悲剧能激起恐惧，而悲剧与恐怖的区别在于它在使观剧者充满恐惧之后，又能令他振奋鼓舞。

熟悉《判断力批判》的人会立即看出，我们对悲剧效果的描述在基本特点上很近似康德关于崇高的学说。因为在谈到“面对某种压倒一切的力量而感到恐惧之后的自我扩张感”时，我们就不仅粗略地说明了悲剧感，而且也说明了崇高感。我们暂且把悲剧感和崇高感之间的区别放在一边，先来看一看它们的相似之处。

正象布拉德雷教授在他出色的论文中指出的那样，崇高有两个同样必要的阶段——第一个阶段是否定的，第二个是肯定的。在第一个否定的阶段中，“我们似乎感到压抑、困惑、甚至震惊，甚或感觉受到反抗或威胁，好象有什么我们无法接受、理解或抗拒的东西在对我们起作用。”接着是一个肯定的阶段，这时那崇高的产物“无可阻挡地进入我们的想象和情感，使我们的想象和情感也扩大或升高到和它一样广大。于是我们打破自己平日的局限，飞向崇高的事物，并在理想中把自己与它等同起来，分享着它的伟大。”^①用康德的话来说就是：

① 布拉德雷：《牛津诗歌讲演集》，1909年，《论崇高》，第三七至六五页。

崇高感是一种间接引起的快感，因为它先有一种生命力受到暂时阻碍的感觉，马上就接着有一种更强烈的生命力的洋溢迸发，所以崇高感作为一种情绪，在想象力的运用上不象是游戏，而是严肃认真的，因此它和吸引力不相投，心灵不是单纯地受到对象的吸引，而是更番地受到对象的推拒。崇高所生的愉快与其说是一种积极的快感，无宁说是惊讶或崇敬，这可以叫做消极的快感。^①

我们不打算详细讨论后代作家们对康德的观点的批评和修正。他的观点基本上与我们的实际经验相符合；我们的目的不是详论崇高，而只是点出它与悲剧感有关系，所以在这里提一提这种观点也就够了。

(1) 悲剧感中能打动我们的事物，正如在崇高感中一样，其基本特征都是或在体积上(用康德的术语说是“数量上”)超乎寻常，或在强力上(用康德的术语说是“力量上”)超乎寻常。一个鼯鼠丘、一条小河、一阵微风、一个矮小的儿童或者普遍人的一个寻常的举动，都不可能使我们产生崇高的印象，乡村酒店里的争吵、蔬菜瓜果商的破产、平凡人的生离死别以及类似的许多小灾小难，也都不可能产生真正的悲剧效果。能够激起我们的崇高感的是那辽阔的苍穹、铺天盖地的狂风暴雨、浩渺无际的汪洋大海，是苏格拉底或列奥尼达的那种大勇，是全能的造物主那种气概，他说“要有光，于是便有了光”！能够给我们留下悲剧的印象的是特洛伊城的陷落、普罗米修斯的苦难，是俄狄浦斯的流浪、苔丝狄蒙娜或考狄利娅之死，是非凡人物的超乎寻常的痛苦。

^① 康德：《判断力批判》，第一部，第二三节。

悲剧是人类激情、行动及其后果的一面放大镜，一切都在其中变得更宏大。所以亚理斯多德在谈到悲剧行动时，坚持要有一定的长度。他在《诗学》第七章里说，“就长度而论，情节只要整体明显，则越长越美”。由于同样的原因，他还要求悲剧主要人物应当高于一般人。“他必须是享有盛名的境遇好的人，例如俄狄浦斯、堤厄斯忒斯以及出身于这样家族的名人”（见第十三章）。这条意见确实常常被平庸的作家们滥用，于是遭到近代批评家们的嘲笑。例如，有人说在不同环境条件中，人性总是不变的。约翰逊博士就说，“诗人应忽略民族和地位的偶然性的差异。”^①社会地位的高低只是偶然的，本能、冲动和感情才是最基本的，无论从事什么职业、处于什么地位的人都会受它们影响。被轻蔑的爱情的惨痛和悔恨的痛苦，在一个农夫和在一位帝王都是一样地动人。这当然都对，但是也不可否认，人物的地位越高，随之而来的沉沦也更惨，结果就更有悲剧性。一位显赫的亲王突然遭到灾祸，常常会连带使国家人民遭殃，这是描写一个普通人的痛苦的故事无法比拟的。如果我们看看悲剧中的杰作，就可以明白伟大悲剧家通常的写法也证实这一条真理。希腊悲剧都是围绕着英雄和国王的命运来写的，这些人都是声名赫赫，受人崇敬的象神一样的人物。仿照古典作品来写的法国悲剧，在人物的选择上甚至更严格。就连浪漫型的悲剧也没有任何例外。莎士比亚的四大悲剧的主角，哈姆雷特、奥瑟罗、麦克白和李尔王，都是处于高位的人物。

当然，纯粹的地位虽然重要，却不足以产生悲剧效果。悲剧主角还往往是一个非凡的人物，无论善恶都超出一般水平，他的

^① 约翰逊：《莎士比亚全集序》。

激情和意志都具有一种可怕的力量。甚至伊阿古和克莉奥佩特拉也能在我们心中激起一定程度的崇敬和赞美，因为他们在邪恶当中表现出一种超乎我们之上的强烈的生命力。

狄德罗和莱辛虽然大力主张所谓“市民悲剧”，但这种悲剧却很少取得高度成功。这是从邓南遮轻蔑地称为“民主的灰色浊流”中冒出来的气泡之一。随着“市民悲剧”的兴起，真正的悲剧就从舞台上消失了，代之而起的只是小说、问题剧和电影。巴尔扎克写了《高老头》，屠格涅夫写了《草原上的李尔王》，然而在莎士比亚的《李尔王》旁边，这两个故事显得多么寒伧！它只是象在一个极小的瓷片上描出的罗马西斯丁教堂穹顶的名画。随着英雄崇拜的消失，一切都被摧垮而落到千千万万人手里，崇高感于是就因之而缩小，而悲剧也就消亡了。

(2) 悲剧感正如崇高感一样，宏大壮观的形象逼使我们感到自己的无力和渺小，正象布拉德雷教授所说：“我们似乎感到压抑、困惑、甚至震惊，甚或感觉受到反抗或威胁”。在崇高感中，这样一种敬畏和惊奇的感觉的根源是崇高事物展示的巨大力量，而在悲剧感中，这种力量呈现为命运。悲剧的恐惧不是别的，正是在压倒一切的命运的力量之前，我们那种自觉无力和渺小的感觉，不管亚理斯多德的原意是否如此，这正是康德所说在对崇高事物的观照中那种“暂时阻碍的感觉”。这不是在日常现实中某个个人觉得危险迫近时那种恐惧，而是在对一种不可知的力量的审美观照中产生的恐惧，这种不可知的力量以玄妙不可解而又必然不可避免的方式在操纵着人类的命运。这就是《约伯记》中以利法所说那种恐惧：

在思念夜中异象之间，世人沉睡的时候，恐惧、战兢，

临到我身，使我百骨打战。有灵从我面前经过，我身上的毫毛直立。那灵停住，我却不能辨其形状。

“我却不能辨其形状”，正是悲剧恐惧的本质。如果恐惧的对象是清晰可辨的，那就不成其为悲剧的恐惧。正因为如此，悲剧恐惧没有一个特定的个别对象，比如悲剧主角或我们自己。我们可以举一个例子来加以说明。如果说，索福克勒斯的《俄狄浦斯王》激起我们的一种恐惧，那么这种恐惧绝不是为了俄狄浦斯，因为实际生活中的恐惧一般是由预见到某种将临的危险而产生的，而俄狄浦斯的灾难已经是无可挽回的既成事实；这种恐惧也不是为我们自己，因为我们绝少可能会遭遇到类似的不幸——在不明真相的情况下杀父娶母。因此，这不是以杀父和乱伦为特定对象的恐惧。同样，在看《被缚的普罗米修斯》时，我们不会畏惧自己会偷了天上的火而受宙斯的惩罚；在看《伊菲革涅亚在奥利斯》时，我们不会畏惧自己会遭到被父亲下令献作牺牲的厄运；在看《浮士德》时，也不会畏惧自己会把灵魂出卖给魔鬼而遭难。在所有这些情形里，都是面对命运女神那冷酷而变化多端的面容时感到的恐惧，正是命运女神造成所有这些“古老而遥远的不幸”。这种恐惧可以很强烈，又总是非常模糊的。因此按我们的分析，悲剧的恐惧在某些重要方面和悲剧的怜悯相似。它们都是突然见出命运的玄妙莫测和不可改变以及人的无力和渺小所产生的结果，又都不是针对任何明确可辨的对象或任何特定的人；虽然引起怜悯和恐惧的条件可以千变万化，但只要 we 感到剧情是悲剧性的，那么怜悯和恐惧总是具有这样的性质。现在我们可以明白，研究和评注亚理斯多德《诗学》的人们说，我们是因为怕自己会遭到类似不幸而感到恐惧，是何等大谬不然。在悲

剧的领域里，绝没有让利己主义者斤斤计较个人得失的余地！

(3) 象崇高感中的“暂时阻碍”一样，悲剧恐惧也只是走向激励和鼓舞这类积极情绪的一个步骤。如果它只是一味恐惧，那就会变成恐怖而使我们感到意志消沉。但是我们都一致同意，悲剧尽管激起恐惧，或者说恰恰因为它激起恐惧，便使我们感到振奋。它唤起不同寻常的生命力来应付不同寻常的情境。它使我们有力量去完成在现实生活中我们很难希望可以完成的艰巨任务。这个任务当然只是在想象中去完成的。我们在理想中或多或少不自觉地把自己与普罗米修斯、俄狄浦斯、李尔以及类似的巨人般的人物等同起来，用崇高的力量去斗争，哪怕面对彻底的毁灭或可怕的死，也决不屈服。麦克奈尔·狄克逊教授(Prof. Macneille Dixon)在谈论埃斯库罗斯的宇宙观时说得好：

8

埃斯库罗斯所理解的世界苦难似乎不能完全归结为罪过或错误，而更多是伴随任何伟大创举必不可免的东西，好比攀登无人征服过的山峰的探险者所必然面临的危险和艰苦。^①

正象我们将在第十一章要更详细说明的，悲剧通过让人面对困难的任務而唤醒人的价值感。悲剧给人以充分发挥生命力的余地，而在平庸敷衍的现实世界里，人很少有这样的机会。现在，悲剧产生的快感就容易解释了：这是往往伴随着洋溢的生命与紧张的活动而起的快感。

因此，悲剧感是崇高感的一种形式。但是这两者又并不是同

^① 麦克奈尔·狄克逊：《论悲剧》，1925年，第七三页。

时并存的：悲剧感总是崇高感，但崇高感并不一定是悲剧感。那么，使悲剧感区别于其他形式崇高感的独特属性又是什么呢？就是怜悯的感情。我们已经明白，只有怜悯并不足以产生悲剧效果，而单是恐惧同样不足以产生悲剧效果。无论情节多么可怕的悲剧，其中总隐含着一点柔情，总有一点使我们动心的东西，使我们为结局的灾难感到惋惜的东西。这点东西就构成一般所说悲剧中的“怜悯”。广义的崇高感缺少的正是这种怜悯的感情。为了举例说明这种区别，让我们把《李尔王》这部悲剧与常常和它相比的一场暴风雨来进行一番比较。这两者都展示出一股巨大力量，都唤起人的无力和渺小的感觉，又都使我们打破自己平时的局限而分享它们的伟大。但是，一场暴风雨绝不可能唤起我们对李尔的苦难或对考狄利娅之死所感到的怜悯。如果我们面对崇高的对象而感到怜悯，那对象对于我们立即就不再是崇高的了。作为一种美的形式，可以说崇高恰恰是可怜悯的对立面。悲剧的奇迹就在于它能够将这两对立面结合在一起。

因此，要给悲剧下一个确切的定义，我们就可以说它是崇高的一种，与其他各种崇高一样具有令人生畏而又使人振奋鼓舞的力量，它与其他各类崇高不同之处在于它用怜悯来缓和恐惧。正象康德以及别的一些人分析过的那样，崇高会激起两种不同的感情，首先是恐惧，然后是惊奇和赞美。由于崇高感是悲剧感中最重要的成分，亚理斯多德列举的悲剧情感大概不完全。高乃依认为在怜悯和恐惧之外应加上赞美，也许是正确的。

第六章 悲剧中的正义观念： 人物性格与命运



我们在讨论悲剧中的同情时，附带触及到正义的问题。这个问题对于理解悲剧快感的心理至关重要，所以要在这里更详细地作一番探讨。

欧洲批评家们关于悲剧中“诗的正义”（poetic justice）进行过长期的争论，最初是亚理斯多德在讨论悲剧人物时引起的。我们最好把他对这个问题的看法作为我们讨论的出发点。《诗学》第十三章中那段著名的话是这样的：

第一，不应让一个好人由福转到祸；第二，也不应让一个坏人由祸转到福。因为第一种情节结构不能引起怜悯和恐惧，只能引起反感；第二种结构是最不合悲剧性质的，悲剧应具的条件它丝毫没有，它既不能满足我们的道德感，又不能引起怜悯和恐惧。第三，悲剧的情节结构也不应该是一个穷凶极恶的人从福落到祸，因为这虽然能满足我们的道德感，却不能引起怜悯和恐惧——不应遭殃而遭殃，才能引起怜悯；

遭殃的人和我们自己类似，才能引起恐惧；所以这第三种情节既不是可怜悯的，也不是可恐惧的。于是剩下就只有这样一种中等人：在道德品质和正义上并不是好到极点，但是他的遭殃并不是由于罪恶，而是由于某种过失或弱点。^①

接着他又提到另一种象《奥德赛》那样善有善报、恶有恶报的双重情节的悲剧。不过他又说，“由于观众的弱点，这种结构才被人看成是最好的”；“这样产生的快感却不是悲剧的快感”。

我们如果把这各类悲剧人物在理论和实践中加以考察，就会发现很容易把亚理斯多德讲的道理驳得体无完肤。首先可以指出，在别处他只谈怜悯和恐惧，在这里他却导入第三个因素，即道德感（我们是依布乔尔，将希腊文的“Τὸ φιάνθρωπον”译为“道德感”，布乔尔有时又把这同一个字译成“正义感”，巴依瓦脱则将此字译为“人类感情”^②，从词源学角度看来虽更准确，但却含义不明）。他认为怜悯和恐惧构成真正的悲剧感情。当他指责双重情节的悲剧时，他是从审美的立场出发，认为“这样产生的快感却不是悲剧的快感”。可是，当他排除一个穷凶极恶的人从祸转到福这种情节时，他又是从审美和道德两种立场出发，认为“它既不能满足我们的道德感，又不能引起怜悯和恐惧”。这一点同样适用于第一种悲剧人物的情形。好人由福转到祸是“令人生厌”即“只能引起反感”的。从整段话看来，他好象没有强调“道德感”，所以穷凶极恶的人从福落到祸以及“双重情节”的悲剧虽然能满足道德感，却都从悲剧中排除出去了。但是，他在

① 亚理斯多德：《诗学》，第一三章，据布乔尔英译本。

② 巴依瓦脱《亚理斯多德〈诗学〉评注》，第二一四页。

悲剧的讨论中引进道德的考虑这一点却非常重要，并在后来的评注家中引起了许多混乱。

他排斥某些类型的悲剧人物时所提出的理由，也是值得怀疑的。他的第一个例子是好人由福转到祸。这种情节毫无疑问会对我们的道德感产生强烈打击，所有的悲剧情节多多少少都会这样。可是为什么它就不能激起怜悯和恐惧呢？在现实生活中，圣徒和烈士的无辜受难往往有最高度的悲剧性。还有什么灾难比处死苏格拉底、放逐阿利斯蒂底斯、把耶稣基督钉上十字架、把圣女贞德当成女巫活活烧死以及许多别的类似的不幸事件更能使我们深感命运打击的恐怖呢？难道亚理斯多德要我们相信，这些人都值不得怜悯吗？如果我们再返过来看反映自然和人生的悲剧，那么更可以明白：

不管正义或不义，都同样可悲，
两者往往都同样没有好下场。

于是清白无辜的普罗米修斯只因为热爱人类，就被镇在山岩上被兀鹫啄食肝脏，受尽风雨的折磨；安提戈涅只因为对死去的兄弟尽到她神圣的职责就被处死；希波吕托斯因为拒绝与他的继母通奸而惨遭杀身之祸；考狄利娅则为了她孝敬父亲而在狱中遇害。这样的悲惨故事是讲不完的。当亚理斯多德排开好人遭殃的情节时，难道安提戈涅、希波吕托斯以及别的伟大的希腊悲剧人物都没有引起他注意吗？高乃依作为批评家虽然过于审慎，却是一个对诗特别敏感的人，他毫不犹豫地把一位基督教殉道者波利耶克特 (Polyeucte) 搬上了悲剧舞台。为了为自己的实际做法辩护，他对亚理斯多德定的戒律表示反对。他坚持说，在一定条件

下，悲剧也可以写好人受难。莱辛后来对他的嘲讽是极不公正的。这位《汉堡剧评》的作者说：“可以有人无缘无故、毫无过失就遭受苦难，这种想法本身就很可怖。”我们可以代高乃依回答：是的，是很可怖，但这样可怖的事情在生活中和在悲剧里都是时常发生的。莱辛杰出的后继者席勒就写过《奥尔良姑娘》，这个人物的厄运就可能比波利耶克特的厄运还更可怕。

我们姑且承认第二类悲剧人物——坏人由祸转到福——是非悲剧性的，我们就该来看看一个穷凶极恶的人从福落到祸又是怎样的情形。亚理斯多德说这种情节结构不能引起怜悯和恐惧。如果从道德意义上理解怜悯和恐惧，这句话当然说得对，但从审美意义上理解，就未必尽然。一个穷凶极恶的人如果在他的邪恶当中表现出超乎常人的坚毅和巨人般的力量，也可以成为悲剧人物。达尔杜弗之所以是喜剧人物，只因为他是一个胆小的恶棍，他的行为暴露出他的卑劣。他缺乏撒旦或者靡非斯特匪勒司那种力量 and 气魄。另一方面，莎士比亚塑造的夏洛克虽然错放在一部喜剧里，却实在是一个悲剧人物，因为他的残酷和他急于报复的心情之强烈，已足以给我们留下带着崇高意味的印象。要是没有这一点悲剧的气魄，他就不过是一个阿尔巴贡式的守财奴了。对于悲剧说来，致命的不是邪恶，而是软弱。气魄宏伟的邪恶常常会象弥尔顿的撒旦和歌德的靡非斯特匪勒司那样崇高。它偶尔可以升到悲剧的高度，象莎士比亚的理查三世和高乃依的克利奥佩特拉。在这里，我们可以再引雄辩的高乃依在为自己写的《罗多古娜》辩护时说的一段话：

大部分诗，无论是古代的还是现代的，倘若删除其中表现凶恶卑下或具有某种违背道德的缺点的人物那些内容，就

都会变得枯燥乏味。《罗多古娜》中的克莉奥佩特拉是个残忍的人物，她有强烈的统治欲望，把王位看得高于一切，只要能保持王位，就是犯杀父之罪也不怕。可是，她所有的罪行又都伴随着一种心灵的伟大，其中包含着十分崇高的东西，因而我们在灰恨她的行动的同时，对这些行动的根源又表示钦佩。^①

“心灵的伟大”正是悲剧中关键所在，从审美观点看来，这种伟大是好人还是坏人表现出来的好象并无关大局。席勒在说明“审美判断与道德判断的矛盾”时，也指出了这一点：

譬如偷窃就是绝对低劣的，……是小偷身上永远洗不掉的污点，从审美的角度说来，他将永远是一个低劣的对象。……但假设这人同时又是一个杀人凶手，按道德的法则说来就更应该受惩罚。但在审美判断中，他反而升高了一级。……由卑鄙行动使自己变得低劣的人，在一定程度上可以由罪恶提高自己的地位，从而在我们的审美评价中恢复地位。……我们面对可怖的大罪大恶时，就不再想到这种行动的性质，而只想其可怕的后果。……我们立即不寒而栗，所有细致的鉴赏趣味一时都消声匿迹。……简言之，低劣的成分在可怖成分中消失了。^②

席勒在这里清楚地表明了，纯粹邪恶如何能激起悲剧的恐惧。他所描绘的恐惧肯定不是我们怕类似的灾难降临到自己头上

① 高乃依：《论戏剧诗》，见《全集》第五卷，拉于尔(Lahure)版，第三二七页。

② 席勒：《美学论文集》，波恩丛书版，第二五一页。

那种道德意义的恐惧，而是我们面对崇高形象时感到的那种审美意志的恐惧。这一点有力地支持了我们在前一章概述的关于悲剧恐惧的观点。但是可以再提一个问题：一个穷凶极恶的人从福落到祸怎么能激起我们的悲剧怜悯的感情呢？我们已经看到，悲剧的怜悯并不是为作为个人的悲剧人物，而是为面对着不可解而且无法控制的命运力量的整个人类。这主要是一种由浪费感引起的惋惜的感情。在一个极坏的人从福到祸的沦落当中，我们想到他具有如此超人的毅力和巨大的力量，却用来为破坏性的目的服务，便常常会产生这种白白浪费的感觉。我们希望事情是另一个样子，而实际上却事与愿违，于是我们哀叹道：多么可惜，竟有这等事！象莎士比亚《奥瑟罗》中的伊阿古和拉辛《布里塔尼居斯》中的纳尔西斯这样的人物，完全违反我们的道德感，他们作为个人无论有多大不幸，都难以唤起我们的怜悯。但是，当我们放眼一看这类邪恶人物所寄身的宇宙，我们对坏人的仇恨就淹没在我们对整个人类的怜悯之中，我们的正义感也就消失在对可怖事物的观照之中。亚理斯多德认为一个穷凶极恶的人从福落到祸既不能引起怜悯，又不能引起恐惧，这种观点是我们不能接受的。

二

我们现在来看关键的一点。亚理斯多德理想的悲剧人物“在道德品质和正义上并不是好到极点，但是他的遭殃并不是由于罪恶，而是由于某种过失或弱点。”希腊原文的 *ἀμαρτία* 意义含混不明。但是它究竟是指道德意义上的过失还是智力上的错误关系并不大，关键的是悲剧人物必须有某种过失，象阿喀琉斯之踵，这样才能解释他的遭殃。正是这个“过失”或弱点的概念引起了

悲剧中的正义观念。悲剧的灾难在一定程度上是咎由自取。比悲剧人物品格更完美的人就不会遭受这样的灾难。

我们现在要来探讨的，就是这个“过失”的概念。我们可以这样来提出悲剧人物遭难的问题：在人物性格与命运之间是否存在因果联系？如果有这样的联系，那么悲剧人物就在一定程度上对于自己的受难负有责任；他受到的惩罚可能过重，但那毕竟是一种惩罚。于是在我们观赏悲剧的意识经验当中，就有正义感的成分。另一方面，如果人物性格与命运之间不存在因果联系，那么悲剧人物就是命运的牺牲品而不是自己弱点的受害者了。

亚理斯多德没有象这么明确地提出问题，更没有作出确切的回答。不过从他要求悲剧人物要有“过失”这一点，以及从他论述问题的整个倾向看来，他似乎趋于第一种选择，即悲剧的灾难在某种意义上是对人物性格弱点或过失的惩罚。

问题在于：希腊的大悲剧家们是否持这种看法？希腊悲剧中大部分主角都确实显出有亚理斯多德所说的“过失”，例如俄狄浦斯的急躁或克瑞翁的固执。但问题不在于悲剧人物是否表露出某种弱点，因为人非圣贤，孰能无过？问题在于这样的弱点是否是悲剧行动的决定性力量，也就是说，悲剧诗人是否有意把人物的受难归因于他的弱点。只要稍稍读过一点希腊悲剧的人，都会毫不犹豫地回答说：“不！”

且以《俄瑞斯忒亚》三部曲为例。表面上看来，全部悲剧好象都以正义的主题为中心，而且埃斯库罗斯似乎也极力在使我们这样想。他在《阿伽门农》中说：“在宙斯统治世界的时候，犯罪者受罚是不可更改的定律。”^①在《奠酒人》中又说：“正义的铁

^① 《阿伽门农》，第一五六二行。

砧是不可动摇的。”^①但是，阿伽门农命中注定要因为自己并没有分的家族之罪而遭报应，难道能够怪他吗？或者，俄瑞斯忒斯既然是在阿波罗命令之下犯了罪，那也能算是他不对吗？埃斯库罗斯的全部作品总是给人这样的印象：命运是全能的，而人却很渺小。《被缚的普罗米修斯》中奥西安尼德斯之歌就可以作为代表埃斯库罗斯的人生观的一个例子：

朋友啊，看天意是多么无情！
哪有天恩扶助蜉蝣般的世人？
君不见孱弱无助的人类
虚度着如梦的浮生，
因为盲目不见光明而伤悲？
啊，无论人有怎样的智慧，
总逃不掉神安排的定命。^②

这正可代表悲剧感的本质。然后再想一想，在亚理斯多德看来，他所谓“过失”这样一种无足轻重的东西竟可以在埃斯库罗斯构想的那个世界里决定一个人的命运！

我们再看亚理斯多德理想的悲剧，即索福克勒斯的《俄狄浦斯王》，这个剧也同样充满了定命的思想。俄狄浦斯是一位贤明的君王，深受臣民的爱戴，但正在他处于幸运顶峰的时候，突然之间却成了神的愤怒的牺牲品。他的确罪孽深重，因为他杀父娶母。象这样的情形本来不成其为悲剧。只是因为犯罪不是有意的，

① 《奠酒人》，第六七六行，韦伯斯特英译。

② 见《被缚的普罗米修斯》。

而惩罚却照样严酷无情，才成为一部悲剧。俄狄浦斯的犯罪完全是不明真相，更重要的是，还完全是阿波罗预先注定、德尔斐的神谕曾经预言过的。俄狄浦斯千方百计逃避命定的罪恶，但他的好心却没有起作用。若说他的沉沦是他自己的脆弱造成的，那就太不合情理了。或者再以索福克勒斯的另一个剧为例，在安提戈涅的性格里，亚理斯多德又能看出什么“过失”来呢？正是她的美德成为她受难的原因，而她的悲剧也就在这里。听听她说的话吧：“我违犯了哪一条上天的法律？可怜的人啊，要是我因为虔诚敬神反而招来不虔诚的罪名，那我为什么还要望着众神？我还能求谁的援助？”^①对于这样痛苦的呼喊，亚理斯多德似乎充耳不闻。

关于人物性格在欧里庇得斯的剧作中越来越重要这一点，人们已经说得很多了。如果亚理斯多德的论点可以得到证实的话，我们当然要在欧里庇得斯的作品里去寻找证据。但是，在这里我们又会失望。的确象施莱格尔所说，在欧里庇得斯的剧作里，“命运很少是全剧中无敌的精神和悲剧世界里的基本思想”。但是，命运的观念尽管削弱了，却仍然存在。埃斯库罗斯和索福克勒斯都是虔敬的人，从未公开怀疑过神的正义。欧里庇得斯却是个怀疑论者，他毫不犹豫地把人所受的苦难都归罪于神。希波吕托斯由于轻慢了阿佛罗狄忒，便死得很惨；彭透斯因为拒绝崇拜新的神巴克斯，被自己的母亲撕得粉碎；海格立斯发了疯，亲手射死自己的妻子儿女，因为这是天后赫拉的意思；伊菲革涅亚在奥里斯被献做牺牲，因为众神为借一阵风给希腊人的舰队，就要索取这样的代价。这些例子都说明，亚理斯多德认为“最具有悲剧性的诗

^① 《安提戈涅》，第九二〇行。

人”的欧里庇得斯，并没有亚理斯多德关于悲剧“过失”那种观念。

从整个希腊悲剧看起来，我们可以说它们反映了一种相当阴郁的人生观。生来孱弱而无知的人类注定了要永远进行战斗，而战斗中的对手不仅有严酷的众神，而且有无情而变化莫测的命运。他的头上随时有无可抗拒的力量在威胁着他的生存，象悬岩巨石，随时可能倒塌下来把他压为齑粉。他既没有力量抗拒这种状态，也没有智慧理解它。他的头脑中无疑常常会思索恶的根源和正义的观念等等，但是却很难相信自己能够反抗神的意志，或者能够掌握自己的命运。埃斯库罗斯和索福克勒斯象阿伽门农和俄狄浦斯一样感到困惑不解。他们不敢公开指责上天不公，但也不愿把恶的责任完全加在人的身上。他们的言论之中的矛盾就显露出他们的困惑不解，也更增强了他们的命运感。人们常说希腊悲剧植根于宗教之中，但宗教这两个字按现代意义理解起来，往往连带着有一套神学理论，而从希腊悲剧中却难于得出一套神学理论来。我们在十二章里还要详细讨论，悲剧的精神与确定的宗教信仰是不大相容的。希腊悲剧诗人们的头脑里多的是困惑和忧郁，往往引向宗教的皈依，但却不等于一个信教者的思想。因此，在他们头脑里，象大多数初民的头脑一样，命运观念占有突出地位，他们的迷信和神话尚未结晶成为宗教的信仰。

希腊悲剧结构宏伟，涵盖天地，多写人与神之间的关系。要是把它脱离开原始神话的背景和宿命论的人生观，从纯理性的观点去加以分析，那就会丧失其本质而仅得其苍白的影子。亚理斯多德正是这样做的。在《诗学》中，对于自荷马以来困扰着希腊人的宿命观点，他竟然不发一言。这点显著的缄默并不是他的疏忽。在《伦理学》第三章讨论自愿行动和无意识的行动时，亚理斯多德谴责欧里庇得斯剧中一个主人公阿尔克米昂为父复仇而杀

死母亲。他认为阿尔克米昂的犯罪是神预定的这一点，并不能成其为犯罪的借口。欧里庇得斯这部悲剧已佚，而从现存残篇看来，大致情节与《俄瑞斯忒亚》三部曲颇为相似。对于埃斯库罗斯杰作中表现出的命运观念，不知亚理斯多德又会怎么说。推想起来，他很可能会不以为然的。亚理斯多德是一个很少诗人气质的唯理主义者，他写作之时正当希腊悲剧渐趋衰落，希腊已经脱离幽暗的神话世界而进入一个学术开明的世界，诡辩学派以因果关系去解释世间万物，在这种情形下，亚理斯多德自然很难得到早期希腊悲剧诗人们的精神。埃格(M. Egger)说得好：“由于命运观念失去了对人们意识的控制力量，所以也日益丧失其对悲剧舞台的影响。”^①我们可以推想，在亚历山大时代，命运观念已完全失去了对人们思想的控制力量。亚理斯多德绝不是愿意让命运观念复活的人。命运这个概念本身就有害于宇宙的道德秩序，使人丧失自由和责任。正因为如此，他才引入“过失”这一概念来解释悲剧人物的不幸遭遇。

三

近代西方悲剧在基本精神上来源于欧里庇得斯，而不是埃斯库罗斯或索福克勒斯。它从探索宇宙间的大问题转而探索人的内心。爱情、嫉妒、野心、荣誉、愤怒、复仇、内心冲突和社会问题——这些就是象莎士比亚、拉辛或易卜生这类戏剧家作品中的动力。这是世俗悲剧，这类悲剧中的因果联系不再是从宙斯到人，而必须在人的经验的狭窄范围之内去寻找。现在，人不再是盲目

^① 埃格：《希腊批评史》，第三〇二页。

的命运所随意摆弄的玩偶，而是更自由的人，因而对于自己的行动和激情也负有更大的责任。所以，亚理斯多德关于“过失”的见解对近代悲剧比对他那个时代的悲剧更为合适。但即使是近代悲剧，接受这一见解也还有很大保留。

让我们来考察一下堪称近代悲剧最大代表人物的莎士比亚。他对于戏剧中的正义，一如他对所有抽象问题的态度那样，令人难以捉摸。他认为痛苦和邪恶应该由谁负责，是神力还是人物性格？对此问题的意见各说不一。例如，约翰逊博士指责莎士比亚违反“诗的正义”是“他的第一过错”。在著名的《〈莎士比亚戏剧集〉序言》中，约翰逊博士说：

他牺牲美德，迁就权宜，他如此看重给读者以快感，而
不大考虑如何给读者以教导，因此他的写作似乎没有任何道德目的。……他没有给善恶以公平合理的分配，也不随时注意使好人表示不赞成坏人；他使他的人物无动于衷地经历了是和非，最后让他们自生自灭，再不过问，使他们的榜样凭着偶然性去影响读者。说他的时代比较粗野这一借口并不能掩饰这个比较严重的过失；因为一个作家永远有责任使世界变得更好，而正义这种美德并不受时间和地点的限制。①

约翰逊代表着一个极端，另一个极端的代表则是深受亚理斯多德和黑格尔影响的德国批评家盖尔维努斯(Gervinus)。他完全消除了莎士比亚悲剧中的命运观念，把悲剧苦难的原因全都归结为人物性格上的某种弱点。于是在他看来，悲剧完全服从于正义

① 约翰逊：《〈莎士比亚戏剧集〉序言》。

的原则。甚至考狄利娅和苔丝狄蒙娜也不象一般人设想的那么纯洁无辜。那么，考狄利娅之死的正义性又在哪里呢？盖尔维努斯回答道：

她为了让父亲重登王位，带领法国军队进攻英国。这一行动的全部责任都落在她身上。只要她活着并且带兵打仗，恐怕会使整个王国都臣服法兰西。可是莎士比亚的爱国情绪却决不允许这样一种思想，即法国军队有可能征服英国。于是考狄利娅成为自己性情的牺牲品。①

至于苔丝狄蒙娜，她的过错甚至更明显。她不得父亲同意而与一个黑皮肤的摩尔人私奔。甚至她失落了手帕也被盖尔维努斯当作指责她粗心大意的理由。她也是“自己性情的牺牲品，这性情超越了社会习俗的界限，把罪过与无邪奇怪地杂揉在一起，结果招致了死的惩罚。”格尔维努斯就这样一个剧接一个剧地作出解释，结果是莎士比亚所有悲剧人物都犯有过错，罪有应得。

有些英国学者如斯马特(J. S. Smart)和布拉德雷等，在这两个极端之间选取一条中间路线。按斯马特的说法，“在莎士比亚剧中，命运女神象征着外在偶然事件对个人命运的影响”。“莎士比亚思想中有一种基本信念，就是相信人类经验中有些东西是偶然的，不可以理性去说明的。”因此他承认命运在莎士比亚戏剧中的重要性，但他认为“说莎士比亚看不到逃避或改变命运的安排的任何办法，乃是对莎士比亚的歪曲。事实上，莎士比亚将命运观念与正义观念结合起来，在两者之间保持一定的平衡。”②

① 盖尔维努斯：《论莎士比亚》，转引自斯马特（见注②）。

② 斯马特：《论悲剧》，1922年。

在我们看来，这两种观念是互相矛盾、不可调和的，因为命运观念意味着人的意志不起作用，而正义观念则强调人的意志自由和责任。我们在下一章讨论布拉德雷的观点时，还要更充分地说明这一点。同时还可以指出，斯马特的论证是没有说服力甚至自相矛盾的。他承认“莎士比亚把命运说成是高于人的意志的一种力量，是盲目地控制人的力量。”但他立即又说：“在命运面前，我们并不是完全无所作为的，我们只要能控制自己，也就能控制命运。这个结论正是莎士比亚的哲学的核心。”他引用了几段话来具体说明命运无所不在这一观点，但关于人能够控制命运这一观点，他只引用了《哈姆雷特》中的一段话来加以说明。那是哈姆雷特赞扬霍拉旭的话：

因为你

虽饱经忧患，却并没有痛苦，
以同样平静的态度
对待命运的打击和恩宠，
能够那么适当地调和感情和理智，
不让命运随意玩弄于指掌之间，
那样的人才是真正幸福的。

这段话的意思是很清楚的。哈姆雷特自己是“感情的奴隶”，他羡慕他的朋友那种斯多葛式的平静和无动于衷的态度。无论顺境或逆境都能处之泰然，这是一回事；能控制命运，“逃避或改变命运的安排”，又完全是另一回事。若要说对“命运的打击和恩宠”都无动于衷，苏格拉底就更值得赞扬，但他却并不因此就能逃脱悲剧性的厄运。斯马特或者是严重误解了哈姆雷特的

意思，或者是他引了一段根本不能说明他自己的观点的话来做论证。

命运和正义是不可调和的，我们必须在这二者之中选择。或者选择命运作悲剧的指导原则，或者选择正义。就莎士比亚而言，他好象并不自命为判别善恶的公正无私的法官。他的大部分悲剧杰作结尾的时候，都是“向死亡的进军”，善者和恶者的尸体都横陈在台上，其间并无差别。例如，哈姆雷特与克罗迪斯同归于尽，李尔王、考狄利娅与高纳里尔、吕甘也都一同死去。死神的手最终攫去恶人，也攫去善良的人。我们虽不赞成约翰逊博士认为忽略正义观念是莎士比亚第一过错这种观点，但我们得承认，尽管约翰逊博士有很多新古典主义的偏见，他却至少有十分清醒的常识，他对莎士比亚悲剧的方法的描述也是基本正确的。

在我们这部论著的有限范围内，不可能详细探讨莎士比亚在其杰作中表现出来的关于性格与命运的观念。我们只能举一个例子。命运观念也许在《李尔王》中比在其他莎剧中更为突出。这个剧中几乎每一个人物都说到冥冥中神力的作用。有一段话好象雄辩地否定了命运，所以尤其有意思。当葛罗斯脱对近来一些灾变表示担忧，说“最近这一些日蚀月蚀果然不是好兆”时，他的庶子爱德蒙讥讽地说：

人们最爱用这一种糊涂思想来欺骗自己；往往当我们因为自己行为不慎而遭逢不幸的时候，我们就会把我们的灾祸归咎于日月星辰，好象我们做恶人也是命运注定，做傻瓜也是出于上天的旨意。……明明自己跟人家通奸，却把他的好色的天性归咎到一颗星的身上，真是绝妙的推诿！

我们是否应该把这段话看成代表莎士比亚本人关于性格和命运的观念呢？如果这段话确实能代表他的观点，那么他真可以说是正义说的坚决代表，甚至比亚理斯多德还更坚决。但我们不要忘记，他把这段话放在一个坏人口中讲出来，而坏人讲话总是冷嘲热讽的。让我们来听一听莎士比亚让这个剧中的好人讲出来的话吧。李尔抱怨说：

我虽有过失，
但别人对我犯的过失却深重得多。

这句有名的话从他遭受的苦难完全可以得到证实。考狄利娅的话也是如此，她的话说得平静然而深含着悲痛：

我们也不是头一个
存心善良，却反而遭到恶报的人。

肯特坚信“我们头上的星星支配着我们的性情”。葛罗斯特更明白地指责众神的不公：

我们对于众神说来正象苍蝇之于顽童，
他们仅仅为取乐就杀死我们。

所有这些话都是剧情发展到关键时刻讲的，所以绝不是对整个剧无足轻重、随便说说的只言片语。它们确实发出剧作的主题音调，使我们体会到悲剧感的本质。布拉德雷教授居然说，阅读莎剧时很少感到有命运观念，这不禁令人觉得惊讶。

为了说明更近代形式的命运感，让我们再来看看易卜生的作品。也许在易卜生的作品里，个人主义发挥得最为淋漓尽致，所以个人性格也似乎比命运重要得多。但即便在他那里，也绝不是“性格决定命运”。他剧中大部分人物都象《人民公敌》中的汤莫斯·斯多克芒医生那样，是社会制度和僵死的信念的牺牲品。悲剧之产生主要正在于个人与社会力量抗争中的无能为力。这些社会力量虽然可以用因果关系去加以解释，但却象昔日盲目的命运一样沉重地压在人们头上。在我们这个唯理主义的现代世界里，它们就代表着命运女神，对于它们的牺牲品也象命运那样可怕，那样不可抗拒。我们不要以为，在易卜生作品里就完全没有原始形式的宿命论。他的杰作之一的《群鬼》，就可以说是改头换面的《俄瑞斯忒亚》三部曲。欧士华·阿尔文和阿伽门农一样，注定了因为祖先的罪而遭报应；他象个“活着的死人”那样受苦，因为他得了父亲遗传给他的病。他清楚意识到这是不公平的：

欧士华：我再也不能工作了！完了！完了！我象个活着的死人！妈妈，你说世界上有这么伤心的事情没有？

阿尔文太太：可怜的孩子！这个怪病怎么在你身上害起来的？

欧士华：我正是想不通这件事。我从来没有做过荒唐事——无论从哪方面说都没有。这一点你得相信我，妈妈，我从来没荒唐过。

阿尔文太太：我确实相信你没荒唐过，欧士华。

欧士华：可是这病平白无辜在我身上害起来了——你说多倒霉。①

① 易卜生：《群鬼》，第二幕，R.F.夏普英译。

这不是彻头彻尾的宿命论又是什么？详述近代悲剧中的命运观念并不是我们的目的，上面的例子已经足以证明，尽管人物性格在近代悲剧中越来越重要，但导致悲剧结局的决定性力量往往不是性格本身，而是原始形式或变化了的形式的命运。也就是说，戏剧正义的理论对于近代人说来，也和对于古人说来一样地不太适合。

四

现在大概已经说明白了，亚理斯多德的“过失”概念以及附带的诗的正义的理论，从严格的审美观点说来是令人难以接受的。但是，我们如果不深入一步研究就抛弃这一概念，对亚理斯多德就太不公平了。从第二章可以看出，我们已经承认审美经验与道德经验是大为不同的，也认识到了真正的悲剧快感不依赖于道德的考虑。但我们也强调指出，纯粹的审美经验其实只是一个抽象概念，在作为一个有机整体的生活当中，如果道德感没有以某种方式得到满足或至少不受干扰，审美的一刻就永远也不会到来。对亚理斯多德的“过失”概念说过这许多反对的意见之后，我们仍然觉得，在看到痛苦和不幸场面时，正义观念的确常常在我们头脑中出现。人毕竟是有道德感的动物，对于悲剧鉴赏中审美态度的产生、保持或丧失，他的道德感都具有决定性的影响。这种情况特别麻烦，因为它给我们提出一个难题：若说悲剧和道德感毫无关系，这一说法并不总是能得到事实证明；而若说正义观念确实有助于悲剧快感，又好象有损于我们关于审美经验纯粹性和自主性所采取的立场。在科学的讨论中，如果真正遇到这样的难题，比起不顾矛盾的事实而简单地固守一种教条来，也许需要更

大的精神力量和勇气来承认这难题的存在。

我们相信，亚理斯多德在努力解决悲剧主角的问题时，这个难题一定使他很为难。他说话犹犹豫豫，有时甚至自相矛盾。他一会儿说艺术完全不依赖于道德，一会儿又把悲剧结局归咎于某种性格弱点，告戒悲剧诗人不要违背我们的道德感。他一会儿指责偏爱幸福结局是观众的一大弱点，一会儿又认为悲剧不应表现好人由福转到祸。我们是否应当指责他这些前后矛盾呢？只要懂得这个问题的复杂性的人，大概都会对此宽容大度。据说亚理斯多德是一面漫步，一面思考和讲学。他显然很少停留在他并不满意的任何教条上，这既说明他的聪颖敏锐，也说明他的坦率诚恳。他完全不提悲剧中的命运观念固然值得遗憾，但我们也须考虑到他这位科学家的唯理主义的思维习惯。

刚才提到那个难题是否是真正的难题，很可以再讨论。在我们看来，采用在第二章里大致描述过的心理距离说，就可以克服这一难题。亚理斯多德在美学中象在伦理学中一样，都总是坚守“黄金中庸”。用近代心理学的语言来说，所谓“黄金中庸”正是我们所说的适当的“距离”。按心理距离说，艺术既不当过分坚持其独立自主而完全抛开道德感，也不应当蜕化为陈腐的道德说教。亚理斯多德要求于悲剧人物的也正是这一点。悲剧人物不当太好，否则他的不幸就会使我们起反感，他也不应当太坏，否则就不能引起我们的同情。理想的悲剧人物是有一点白璧微瑕的好人。也许亚理斯多德并没有如后来的评注者认为的那样含有正义观念的用意。悲剧结局不一定要有意识地看成是对某种性格弱点的惩罚，而有这么一个弱点，就可能使我们在感情上更容易接受那可怕的结局，不然的话，那些道德感强于审美感的人就会对悲剧结局感到厌恶了。约翰逊不能忍受《李尔王》的终场就是

一个很说明问题的证据。从审美的观点看来，偏爱有某种弱点的悲剧人物正象偏爱《奥德赛》这类有双重情节的悲剧一样，是亚理斯多德认为的观众的一大弱点。然而人生性如此，审美趣味中的弱点也无法改变。聪明的剧作家于是便承认观众有弱点这一事实，并且设法使他的艺术既能得“内行”的欣赏，也能受一般观众的欢迎。这当然是一种讲实际的聪明办法，而不是一条金科玉律。亚理斯多德的“过失”说恰恰不是作为金科玉律，而是作为一种讲实际的聪明办法，才显出有它的道理来。如果说这种理论对后来的诗人和批评家产生了不良影响的话，那也绝不是亚理斯多德的过错。

第七章 黑格尔的悲剧理论 和布拉德雷的复述

一

悲剧正义的理论有各种形式，亚理斯多德的理论在黑格尔的理论中得到了遥遥的呼应。虽然后者更具思辨性，以更广大的哲学体系为基础，却与亚理斯多德的“过失”说很相近，因为两者都努力为世界的道德秩序辩解，在总的倾向上都取乐观的态度。由于黑格尔对于近代美学思想影响极大，我们要在这里较为详细地讨论他的悲剧理论。

大致说来，黑格尔的悲剧理论是他关于对立面的统一或否定之否定的更为广泛的哲学原理一个特殊的应用。在他看来，宇宙服从理性的法则，世间的一切都可以用理性去加以解释或证明。这些理性法则依其价值由低到高地顺序排列，最后终结于绝对或理念。在较低层看来是不和谐的东西，可以融入一种更高的和谐，甚至恶也可以服务于终极的善。绝对或理念就是终极的统一，一切对立、差异与矛盾都在理念中消失：它是所有的个别都在其中失去特殊性的一般。但是，这种理念不是抽象的，而是具体的，一般潜在于个别之中。艺术尤其是如此，因为艺术是理念在感性

对象中显现自己，是“绝对透过感性世界的面纱闪射出的光辉”。艺术中这两个因素在一般语言当中就叫做“内容”和“形式”。纯粹的理念是无限、自由而且唯一的，但当它显现在有限、有定性而多样的感性对象中时，就产生了一个矛盾。但是，在艺术中必须克服这个矛盾；内容和形式、统一和杂多、无限和有限这些互相对立的两个方面必须结合起来形成一个有机的整体。用黑格尔的术语说来，正题和反题统一于一个更高的合题。合题就是对立面的统一。

悲剧是艺术的一个特殊例子，它也服从对立面统一的一般规律。不过，在悲剧中的对立面构成“冲突”，而统一则取“和解”的形式。我们已经说过，艺术的内容就是理念，在悲剧中，它就是人类基本的、普遍的和合理的情趣，就是统治人类意志与行动的世界精神的力量。但是艺术不能在抽象概念中绕圈子，却必须活动在个别而具体的感性世界里，所以这些精神力量不能不呈现为合理的人类感情的形式，如亲人的爱、做儿女的孝敬、做父母的慈爱、荣誉、责任、忠诚、爱国、对宗教的虔诚之类情绪。悲剧人物就是这类伦理力量的化身。每一个悲剧人物都把自己与这些伦理力量中的某一种等同起来，并且坚持不渝，始终如一。

因此，推动悲剧的终极的力量就是理念，或者如黑格尔有时所说的那样，是神。由于理念分成许多个别的意志和目的，同一也分裂为对立面。精神力量被孤立出来并且有排他性，于是互相敌对起来。例如，男主人公忠于国家，却往往忽略对家庭的责任，女主人公又往往难于调和爱与荣誉等等。当这样的两种孤立的力量相遇而又各自坚持片面绝对的要求时，结果就造成悲剧的冲突。因此，悲剧的产生是由于两种互不相容的伦理力量的冲突。

这两种互相冲突的伦理力量就其本身而言，每一种都是有道

理的。荣誉和爱情一样好，孝顺也和对国家忠诚一样值得赞扬。但由于它们每一种都是片面而排他的，每一种都想否定对方同样合理的要求，所以在整个宇宙当中是没有地位的，因为宇宙的存在本身必须要各种精神力量一致合作。因此，它们中的每一种就都包含着自已毁灭的种子。最后的结果它们或者同归于尽，或者放弃自己排他的片面要求。一般所谓“悲剧结局”就取这二者中之一，或者是以灾难告终，或者是归于和解。

冲突双方同归于尽的悲惨结局，我们可以举黑格尔认为最完美的悲剧典范作品、索福克勒斯的名著《安提戈涅》为例。克瑞翁王下令把波吕涅刻斯的尸首曝于荒郊，因为他曾借外兵进攻自己的祖国。波吕涅刻斯的妹妹安提戈涅是克瑞翁之子海蒙的未婚妻，她不顾王命，收葬了哥哥，克瑞翁不理会儿子的恳求，坚持要执行处罚。安提戈涅被囚禁在一间石牢里，就在克瑞翁下令赦免她的时候自缢而死。但她死之后，海蒙绝望而自杀，克瑞翁的王后见儿子死去，也自尽身死，剩下克瑞翁孤零零一人痛苦地空守王位。在黑格尔看来，国王和这位少女都各有道理：克瑞翁维护国家权威和安全是正确的，安提戈涅维护家人应负的神圣责任也是正确的。但他们又都有错误：克瑞翁不该损害对死者应有的尊敬，安提戈涅也不该违犯国王和未来的公公定下的法规。他们各人的道理都是片面的、排他的，所以都转化为错误，也都受到了惩罚。

但是，悲剧冲突有时也可以归于和解。黑格尔举了埃斯库罗斯的《报仇神》为例。克吕泰墨斯特拉为死去的女儿伊菲革涅亚报仇，杀死了丈夫阿伽门农。他们的儿子俄瑞斯忒斯受阿波罗神谕之命，要为父复仇。他于是从命而杀死了自己的母亲。站在他母亲一边的复仇女神们要求以血还血。俄瑞斯忒斯到雅典娜神庙里去避

难。雅典娜女神组织起一个神的法庭来审判此案，投票的结果是两种意见各得半数，但雅典娜女神投了决定性的一票，终于宣判俄瑞斯忒斯无罪。复仇女神们得到保证永远受雅典人的崇拜，也满意而归。在黑格尔看来，这里又是两种同样有道理、但又同样片面的伦理力量的冲突，一方是俄瑞斯忒斯所代表的父子之间的神圣关系，另一方则是复仇女神们所代表的母子之间的神圣关系。但最后结果既不是以俄瑞斯忒斯之死了结，也不是以复仇女神的丢脸告终。和解避免了灾难性结局。在这个剧里，和解是由外在力量促成的。它也可能由人物心灵中的内在变化来促成。例如《俄狄浦斯在科罗诺斯》的结尾处，悲剧主角放弃了自己的要求，以自责来洗清自己的过错，达到黑格尔所谓“主观的内在和解”。

无论结局是灾难还是调和，其道德含义都是一样：冲突力量的双方都被扬弃，重新达到和谐。理念在激起悲剧人物的个人意志和目的时，就超越其普遍性的平静状态而进入特殊性的领域，从而引起内在的冲突；也就是说，同一性转化为对立。但是，它不能永远停留在冲突状态中。它通过扬弃个别力量的片面要求而避免矛盾，重新恢复本来的平衡和平静状态，也就是说，对立又回到统一。在悲剧结局中遭到毁灭的并不是伦理原则本身——如在《安提戈涅》一剧中，家人的职责和国家的权威仍然是永存的——遭到毁灭的只是其虚妄和片面的特殊性。黑格尔认为悲剧并非命运造成的，而是“永恒正义”的表现。不过黑格尔所谓“永恒正义”，并不是一般意义上那种惩恶扬善的超人力量即神的评判。黑格尔明白表示反对悲剧结尾中的“诗的正义”的观念。

“永恒正义”是在个别力量的冲突中重新确认普遍和谐，或是为整体的利益而牺牲局部。它是通过否定来肯定。在这个意义上说来，善如果是片面的并且否定别的同样的善，就可能变为恶，而

恶如果是达到更高目的的手段，也可能变为善；例如，悲剧结尾引向和谐的恢复就是如此。

现在，悲剧快感就容易解释了：悲剧快感是来源于我们看到了“永恒正义”的胜利。在上面的概述中，我们区别了结局的灾难和和解。但在黑格尔看来，这种区分其实并不重要。从他的观点看来，即使是灾难性结尾，只要证明“永恒正义”的正确，也可以视为一种和解。正是这种广义的和解感构成了悲剧快感的根源。黑格尔由此给亚理斯多德所说的“怜悯和恐惧”增加了一层新意。这两种感情不再是一般人所说的怜悯和恐惧，因为恐惧不是对简单的不幸和痛苦而言，而是面对理念这一永恒而不可违抗的力量时的感情，人如果反抗理念，破坏它的和谐和平静，就会遭到毁灭。怜悯也不是单单为别人的不幸表示同情。黑格尔说：“这种普遍的感情是对于旁人的灾祸和苦痛的同情，这是一种有限的消极的平凡感情。这种怜悯是小乡镇妇女们特别容易感觉到的。高尚伟大的人的同情和怜悯却不应采取这种方式。”真正的怜悯是对受难者道德品格的同情，它的对象不是作为普通个人的悲剧人物，而是作为伦理力量的化身的悲剧人物。但是，黑格尔似乎并不把怜悯和恐惧看成悲剧效果的全部成分。他说：“在单纯的恐惧和悲剧的同情之上还有调解的感觉”，这种感觉是悲剧通过揭示“永恒正义”引起的，永恒正义凭着它的绝对威力，否定了那些排他性的目的和情欲的片面理由，成功地保持着它的平静状态。^①

① 黑格尔：《美学》，见奥斯玛斯通英译本，1916年，第四卷，论悲剧部分。

二

以上便是黑格尔悲剧理论的大致轮廓。让我们现在来作一番探讨，看看它在多大程度上符合我们实际的具体经验，又在多大程度上从理论的角度看来正确无误。依我们看来，黑格尔对悲剧的唯理主义解释在几个方面都不能令人满意。

首先，如我们在本文首章已经指出过的，黑格尔象讨论过悲剧的大多数哲学家一样，采用一种很不好的方法，即从一个预想的玄学体系中先验地推演出一套悲剧理论来，而不是把悲剧理论建立在仔细分析古代和近代悲剧杰作的基础之上。黑格尔的悲剧理论只是他那关于绝对理念的范围广阔的学说中一个小小项目而已。狄克逊教授(Prof. M. Dixon)说，“黑格尔学说那几乎不可测的深刻性成了他的悲剧理论威严的屏障”。^①但是，他用辩证法把宇宙间的一切，包括悲剧，都解释得那么干净利落，却又有点人为和机械，使得普通人即使不完全排斥，也至少不能不怀疑。宇宙之间的万物难道真是按黑格尔式的“三段论”那样不断向前发展，构成正题、反题、合题；合题又是一个新的正题，然后有更高的反题，更高的合题，如此循环直到绝对吗，即使让常识让位于高深的哲学吧，但那却不是我们所关心的。不过当黑格尔来谈论不仅哲学家，而且普通人也极为欣赏的悲剧时，我们就至少有权利把他的意见拿来和我们自己情感的经验作一番比较。黑格尔理论的弱点在于他事先假定有高度发展的人性。他头脑中设想出一批具有他自己那种高尚的理想主义的观众，而那是无论在古代

^① 狄克逊：《论悲剧》，第一六〇页。

希腊还是在近代欧洲都不可能找到的观众。我们绝大部分普通人可能从来没有听说过、更没有懂得黑格尔的“永恒正义”观念，但照样能欣赏索福克勒斯或莎士比亚的作品。对于一般人说来，悲剧快感往往是即刻产生的，它不期而至，并非是理智认识到道德意义的结果。而当他真正考虑一部悲剧的道德意义时，他常常是在冷静地思考，不再体验到真正的悲剧快感。黑格尔实际上混淆了我们在第二章里已经区别过的审美态度和批评态度。

黑格尔的理论几乎完全以希腊悲剧为根据。他描述了古代悲剧和近代悲剧各自一些有趣的特点。他发现近代悲剧的基本特征是越来越主观。古代的悲剧人物把自己视为某种既是普遍的、又是合理的伦理力量，而近代的悲剧人物则更多偏重于自己个人的目标、野心和情欲。所以黑格尔承认，永恒的伦理力量的冲突在近代悲剧中不那么明显了，悲剧结局也常常不象是普遍和谐的恢复，而更是赏罚报应的公平分配。尽管作了这样的让步，黑格尔还是极力想证明，即使在近代悲剧中，人物性格仍然体现着某种伦理原则，而悲剧结局仍然在一定程度上是“永恒正义”的胜利。但让我们记住黑格尔的意见，然后来研究一下莎士比亚的《李尔王》、拉辛的《布里塔尼居斯》和歌德的《浮士德》这些公认的近代最伟大的天才作品。吕甘和高纳里尔、尼禄或靡非斯特匪勒司等等，有可能代表什么伦理力量呢？我们又怎么能把考狄利娅、布里塔尼居斯和甘泪卿的要求说成是片面、排他，因而是错误的呢？难道“永恒正义”就不能允许考狄利娅活下去，难道浮士德如果从来没有被靡非斯特匪勒司诱惑，就会是对“永恒正义”的冒犯吗？

就连希腊悲剧也不能证实黑格尔的观点。让我们还是仅仅限于他最喜欢的典范作品《安提戈涅》吧。黑格尔说：“在永恒正

义的观点看来，克瑞翁和安提戈涅因为都有片面性，所以都是错误的，但同时又各有道理。”从歌德与爱克曼的谈话中可以看出，歌德嘲笑过这种观点。歌德指出，克瑞翁不准掩埋波吕涅刻斯不仅违背了亲属关系的神圣原则，而且让尸体腐烂毒化空气，玷污敬神的祭坛，也是对国家犯罪。在有关文学方面的事情上，歌德至少和黑格尔一样值得我们重视。克瑞翁的情形确实很难与安提戈涅相比，波吕涅刻斯战败身死，已经受到了惩罚，克瑞翁不必下禁令不准收尸，也完全可以很好地维护国家的权威。安提戈涅则完全不同，她若要尽到自己对亲人的责任，除了违背克瑞翁的禁令之外，别无其他的选择。别的许多妇女要是处在这种地位上，大概都会象安提戈涅的姐姐伊斯墨涅那样遵从国法，从而也就避免了冲突。那就会是黑格尔所谓的“主观的内在和解”，然而他还能把它称为“永恒正义”的胜利吗？黑格尔也许忘了，在这个戏里确实有主观的内在和解，因为克瑞翁听了一位预言者的警告，终于收回成命，赦免安提戈涅，但是，这却并没有挽回结局的灾难。难道在黑格尔看来，毁灭比和解更能显示“永恒正义”吗？此外，黑格尔对此剧中别的一些人物似乎根本没有考虑。可怜的王后和克瑞翁的儿子就因为是王后和克瑞翁之子，便被永恒正义判定了死路一条。^①

对于一般人说来，悲剧表现的主要是主人公的受难。例如，在《俄狄浦斯王》一剧中，可以称之为黑格尔所说那种冲突的情节，就只有俄狄浦斯和忒瑞西阿斯的争执以及俄狄浦斯和克瑞翁的争执，但一般人读完或看完这部悲剧之后，印象最深的却不是这两处，而是俄狄浦斯突然明白自己犯过罪，是伊俄卡斯忒之死

^① 爱克曼辑：《歌德谈话录》，1827年3月28日。

以及俄狄浦斯自己弄瞎双眼去四处流浪。结尾处这些事件一般就叫做“悲剧性结局”，它们表现的是悲剧人物的受难。通常给一般人以强烈快感的，主要就是悲剧中这“受难”的方面。黑格尔片面强调冲突与和解，就完全忽略了悲剧的这一重要因素。这位哲学家试图用否定中之肯定的理论来把恶的存在加以合理的解释，他会令人遗憾地忽略这种因素也是意料之中的事。但是，这样一来，他就既没有充分考虑到苦难的原因，也没有充分考虑到悲剧人物忍受苦难的情形，而这两个缺陷对于任何一种悲剧理论说来都是致命的弱点。

先来看看苦难的原因。黑格尔的“永恒正义”观念即使能解释悲剧冲突的解决，也绝不可能解释其最初的根源。就算是克瑞翁和安提戈涅都由于各执一端的片面要求而走向毁灭，那么他们为什么会陷入那样的困境，除了坚持其片面要求而成为不幸的牺牲品之外，别无其他办法吗？为什么在黑格尔设想的那样完美和谐的宇宙里，会有那么多的浪费徒劳，为正义要付出那么高的代价呢？原始民族和悲剧诗人们都常常把无法解释又无可避免的灾难与邪恶说成是命运的安排。黑格尔拒绝承认命运在悲剧中的作用，但问题并没有得到解决。在这一点上，他有些自相矛盾。他承认在近代悲剧如《罗密欧与朱丽叶》中，灾难的原因不完全是正义的惩罚，而是偶然机缘，是悲剧人物无法控制的意外事件和外部环境条件。他似乎没有注意到，即使在希腊悲剧里，这类不幸的偶然事件也常常起着重大作用。我们将在后面更详细地说明，黑格尔尤其喜爱的悲剧《安提戈涅》也并不是例外。在一个一切都是必然，一切都由“永恒正义”决定的世界里，竟然会出现这种不幸的偶然事件，对此黑格尔没有作出任何解释。

黑格尔既然完全忽略悲剧中的苦难，自然也就完全不谈忍受

苦难的情形。布拉德雷教授说得好，“肉体的痛苦……是一回事。菲罗克太忒斯忍受痛苦又是另一回事。悲剧中最有价值的东西，很多正是来源于令人极为感动的忍受痛苦的崇高态度。”正象我们在前面已经说到过的，悲剧正是通过描写悲剧英雄甚至在被可怕的灾难毁灭的情况下，仍然能保持自己的活力与尊严，向我们揭示出人的价值。这种人类尊严与活力的感觉无疑对于悲剧快感说来很重要。黑格尔忽略这一因素，也就漏掉了悲剧的一个基本特点。

我们说黑格尔的理论是“乐观的”，因为这显然是他本人的意思。但细细推敲起来，他那冲突与和解的理论却很有点令人感到沮丧和绝望。黑格尔常常不厌其烦地说明，绝对理念是“具体的普遍性”，决不能象柏拉图的“理式”那样脱离感性世界。然而他的悲剧理论实际上却意味着，具体的个人的幸福必须为了一种抽象的“永恒正义”而作出牺牲。伦理力量如果是孤立的，如果不是包罗万象的统一的理念，那当然就是片面和排他的，也就往往会互相冲突。如果一有冲突，体现这类伦理力量的人物就要遭到毁灭，象阿伽门农、俄狄浦斯、李尔和其他许多悲剧人物那样，那么走向美德和善良的道路也就必然是通向毁灭和死亡之路了。如果这象黑格尔告诉我们的那样，都是以“永恒正义”的名义进行的，我们不禁要问：这样的“永恒正义”对谁有好处呢？黑格尔的理论事实上意味着，在我们这个有限的世界里，不断的冲突总是不断引向毁灭。归根结蒂，他那么急于为之辩解的“永恒正义”，借用他自己的术语来说，只是有赖于“有”的毁灭而存在的一个空洞的“无”。这样一种悲剧观还不算是极度“悲观”的吗？

三

黑格尔的理论在一位杰出的牛津大学教授布拉德雷那里，找到了一个极有才干而且富于热情的拥护者。主要由于布拉德雷明白的阐释，英国的公众才熟悉了黑格尔的悲剧理论。布拉德雷专攻莎士比亚悲剧，由于黑格尔的公式不完全适用于近代作品，所以布拉德雷教授重述了冲突与和解的理论，使之适用于近代悲剧。^①我们可以说，正是这经过他复述的黑格尔理论，成了他那部名著《论莎士比亚悲剧》的哲学基础。^②他那部作品至今仍享有最高声誉。由于莎士比亚被公认为近代悲剧的最大代表，布拉德雷教授的书又作了最认真的努力，要把黑格尔的理论运用于莎士比亚研究，这就为我们提供了一个难得的机会来检验冲突与和解的理论是否适用于近代的悲剧杰作。

先看看冲突的概念，布拉德雷教授的复述大致如下：

如果我们略去一切与伦理或物质力量和利益的关系，……我们就可以得到更带普遍性的概念……即悲剧描绘精神的自我分裂和自我消耗，或者说包含冲突与消耗的精神的分裂。这就意味着冲突的双方都有一种精神价值。这同一个概念也可以这样表述……即悲剧冲突不仅是善与恶的冲突，而且更根本的是善与善的冲突。^③

① 布拉德雷：《牛津诗歌演讲集》。

② 布拉德雷：《论莎士比亚悲剧》，第八六页。

③ 布拉德雷：《牛津诗歌演讲集》，第八六页。

他所说的“善”并不仅指“道德的善”，而是“精神价值”的同义语。布拉德雷是否真象他说的那样略去了一切与伦理力量的关系，黑格尔理论的本质他保留了多少，这些问题且让研究哲学的人去解决；看来，上述两点都是值得怀疑的。让我们只来看看他的陈述，看看它应用于具体作品的情形如何。首先可以指出布拉德雷重述的理论有两个主要优点。一个是引入了白白消耗的概念，这就可能包括苦难的概念，而这是被黑格不正确地忽略了。另一点是“精神的分裂”这个术语既可以包括黑格尔强调过的普遍伦理力量的外在冲突，又可以包括近代悲剧中表现得更多的个人情感与目的的内在冲突，而这是黑格尔的公式没有包括的。

但尽管有这两个优点，布拉德雷教授在理论上复述和实际应用当中，却常常混乱甚至自相矛盾。他的主要例子是《麦克白》。他承认此剧冲突不在于两种伦理力量之间，因为此剧主要旨趣是写人物性格，剧中的冲突是在麦克白和他的反对者们之间。但他接着又指出，在冲突中麦克白这一方也有某些“善”或“精神价值”，他举出的例子包括麦克白生动的想象力、极大的勇气、坚强的意志和战争中的英勇机智。他问道：“这些品质本身难道不是善，而且是极为光荣的善吗？它们难道不是会使你尽管深感恐怖，却禁不住要赞美麦克白，同情他的痛苦，怜悯他，在他身上看出你认为具有精神价值的力量在白白耗费吗？”^①我们当然可以毫不犹豫地作出肯定回答。但真正的问题并不在这里；问题在于在《麦克白》这部悲剧里，这种“善”或“精神价值”是不是真正构成冲突的力量之一，如果说冲突是以麦克白的勇敢机智和想象力为一方，

^① 布拉德雷：《牛津诗歌演讲集》，第八七至八八页。

而以邓肯王的拥护者们的忠诚和爱国心为另一方，那就只是对这个剧的严重误解。正象大多数人都同意的那样，激励麦克白的力量乃是他篡位夺权的野心。麦克白的勇敢机智和想象力可能对他野心的成败起作用，但它们本身并不是冲突的主要力量。无论怎么说，“善”或“精神价值”这样的字眼绝不能用在他那叛逆的意图上。布拉德雷教授在《论莎士比亚悲剧》中有些自相矛盾。他明明白白地说：“麦克白叛逆的野心与麦克德夫和马尔康的忠诚和爱国心相冲突；这是外在的冲突。但这些力量或原则同样在麦克白本人的灵魂当中冲突；这是内在的冲突。”^①在同一本书的另一个地方他又说：“在莎士比亚悲剧中，导致苦难和死亡的灾变主要的来源绝不是善。”这种来源“在各个情形里总是恶。”^②我们如果把这些话两相对照，其前后矛盾就显而易见了。在他的《牛津诗歌演讲集》里，他否认麦克白的冲突在于两种伦理力量之间；而在《论莎士比亚悲剧》里，他又肯定其冲突是在两种伦理力量之间。在《牛津诗歌演讲集》里，他说悲剧冲突“本质上是善与善的冲突”；而在《论莎士比亚悲剧》里，他又强调悲剧冲突的“主要的来源”“在各个情形里总是恶”。虽然布拉德雷教授常常十分善辩，使人入迷而不大注意到他的矛盾，但他似乎始终没有把握，犹豫不决，前言不搭后语。

事实上，在布拉德雷教授身上，往往存在着一种在精巧的诗的敏感和黑格尔哲学的桎梏之间的“悲剧性冲突”。在他论及命运时，这种冲突尤其剧烈。关于悲剧冲突的主要根源，有两种互相对立的理论。一般看法认为，决定悲剧情节的根本力量是无法理解

① 布拉德雷：《论莎士比亚悲剧》，第一九页。

② 同上，第三四页。

也无可抗拒的，而正是这种无法理解又无可抗绝的力量造成悲剧中命运的印象。黑格尔理论否定了这一看法，而且恰恰相反地肯定认为，悲剧冲突产生在两种同样合理而又片面的伦理力量的冲突，而且终结于“永恒正义”的胜利。正义的观念无论从一般意义还是从黑格尔哲学的意义上理解起来，都是和命运的观念正相对立的；因为正义观念把悲剧结局的责任归结到人身上，而命运观念则认为不应由人来承担责任，正义观念坚持认为悲剧灾难是可以解释的，而命运观念则承认神秘和不可解的东西的存在。问题在于：布拉德雷教授相信正义还是相信命运？他认为悲剧最终的动力是正义还是命运？

对于这个问题，布拉德雷教授回答说：既是正义，又是命运。这样简单说来，这话似乎很奇怪。不过象布拉德雷教授那样讲出来，就好象并不奇怪了。他首先讨论命运观念，然后讨论正义观念，说明这两种观念都不能完美地解释悲剧冲突。他认为悲剧必须具有两个基本特点：一方面，它不应当使我们最终感到“压抑、不服或绝望”，另一方面，它又应当“始终对我们是某种可以引起怜悯和恐惧而且神秘不可测的东西”。如果悲剧完全依靠命运，就会使我们觉得沮丧和绝望；另一方面，如果完全依靠正义，“受难和白白耗费的场面又似乎显得不是那么可怕和神秘”。于是布拉德雷教授最后把正义和命运这对立的两方面调和起来，合而为一。他作出结论说：“我们于是终于得到两方面既不可分、又不可合的观念。个别部分无力反抗的整个秩序，似乎是由追求完美的欲望推动的；否则我们就难以解释它那趋于恶的行为。然而它好象是在自身产生出这种恶，而且在克服和驱除这种恶的过程中，它遭受痛苦，折磨和伤害自身，不仅驱除了恶，而且也失去了无价之宝的善。”不仅如此，“我们始终面临着这样无法解

释的事实或同样无法解释的现象：世界在辛辛苦苦地追求完美，但在带来极为光荣的善的同时，又产生出只有通过自我折磨和自我耗费才能克服的恶。这种事实或现象就是悲剧”。你可能会提出异议，说这种看法没有解决生活之谜。但是布拉德雷教授回答说：“悲剧如果不是一种使人感到痛心的玄秘，那就不是悲剧。”^①

这些话讲得都很漂亮，也无法对之提出什么反对意见。但是布拉德雷教授承认悲剧是一种“使人感到痛心的玄秘”，承认表面上遵从道德律而又产生出导致自我折磨与耗费的恶这个世界是无法解释的，实际上就等于放弃了认为世界可以从理性或道德上加以合理解释的黑格尔派的立场。他所谓无法解释的“使人感到痛心的玄秘”，就是一个未知数，黑格尔会用“永恒正义”去代替它，而在普通语言里，它其实就是命运。布拉德雷教授在一个地方把黑格尔“关于悲剧终极力量的全部论述”说成是“命运观念的合理化”。具有讽刺意味的是，这后面几个字用在他自己的理论上，比用在黑格尔的理论上更合适。

布拉德雷教授把命运区分为两种：一种是“整个体系或秩序的神话的表现，在这体系或秩序中，个人只是一个微不足道的小部分，这体系或秩序似乎决定着……人们的行动，它是那么巨大，那么复杂，使人简直难以理解，也难以控制它的作用”；另一种则是“一种纯粹的必然性，它完全不顾人的福利，也完全不顾善恶和是非的区别”。^②在他看来，“把人表现为纯然的机缘或者纯然是对人无所谓或与人为敌的命运手中的玩物，这种悲剧绝不

① 布拉德雷：《论莎士比亚悲剧》，第二五至三九页。

② 布拉德雷：《论莎士比亚悲剧》，第三一至三二页。

是真正深刻的悲剧”，^①而在莎士比亚作品中，“没有丝毫较原始、粗糙和浅显形式的宿命论的痕迹”。^②他这样作出区分，初看起来似乎有道理，但仔细想一想，这种区别其实并不存在。因为命运的基本特点是其不可以理性说明和无法抗拒。人们既不可理解又无法控制的体系或秩序归根结蒂正是一种“纯粹的必然性”。为了用具体例子来说明，让我们再考察一下《安提戈涅》这部悲剧。当先知忒瑞西阿斯警告克瑞翁说，他的残暴行为会给他自己的家人招来灾祸时，克瑞翁王后悔了，下令赦免了安提戈涅。但是命令传到时，安提戈涅已经死了。为什么安提戈涅恰恰死得早了一刻，或者说为什么赦令恰恰迟了一刻传下去呢？就是布拉德雷教授也承认，这不能归结到克瑞翁和安提戈涅的性格特征，这一不幸的偶然事件给我们以宿命的印象。^③问题是：这一不幸的偶然事件对于剧情的悲剧结局起多大程度的重要作用呢？具有黑格尔派偏见的批评家大概会低估它的重要性。但是，假设剧情是另一种样子，克瑞翁的赦令及时下达，挽救了安提戈涅的性命，那么还成其为悲剧吗？当然不成，因为这剧就会是皆大欢喜的结局，安提戈涅就会尽够责任，并且与海蒙成婚，克瑞翁也会仍然是一个兴旺的家庭的一家之主。我们可以说，《安提戈涅》这部悲剧全靠一个偶然事件，一个表面上看来不大重要、但却带来致命结果的偶然事件。那么，布拉德雷教授要把这种不幸的偶然事件归为哪一类呢？是“纯粹的必然性”，还是“无法理解又无力抗拒的秩序或体系”？这一问题几乎是毫无意义的，因为这两者根本就不是两种选择。《安提戈涅》中不幸的偶然事件对

① 布拉德雷：《牛津诗歌演讲集》，第三二页。

② 布拉德雷：《论莎士比亚悲剧》，第二九页。

③ 布拉德雷：《牛津诗歌演讲集》，第八二页。

布拉德雷教授描述的两种不同的命运说来，都同样符合。不要以为莎士比亚作品里没有类似的宿命论的痕迹。安提戈涅的命运与考狄利娅的命运就极为相似；在考狄利娅的情形，也是挽救她性命的决定传达得稍晚了一刻。有趣的是，布拉德雷教授为什么要区分两种命运。他是想引入正义观念，他认为这是一种更高形式的命运，所以他称之为“秩序”或“体系”，却忽略了这两种观念事实上是格格不入的。

四

和冲突的情形一样，布拉德雷教授想巩固黑格尔派的立场而重新改造和解观念，结果反而完全脱离了这一观念。我们记得，对黑格尔说来，和解就是冲突力量双方同归失败，他认为这就是“永恒正义”的胜利。布拉德雷教授在复述当中也表现出极为犹豫和矛盾。在《牛津诗歌演讲集》第九十页上，他说，“正如悲剧行动描绘出精神的自我分裂或内在冲突，悲剧结尾则展现出强烈否定这种分裂或冲突”。这似乎完全符合黑格尔的看法，实际上却与黑格尔的看法不同，他完全不提“永恒正义”这条黑格尔理论的基本原则。对黑格尔说来，和解意味着通过否定来肯定；对布拉德雷说来，它却是没有肯定的否定。把“强烈否定这种分裂”称为“和解”，完全是用词不当。

但是，在同一篇演讲里，在该书第八四页上，他又给了“和解”一词另一个意思。他在那里说：“在不少悲剧的结尾，痛感不仅与默然接受的情感相混，而且还混杂着一点欣喜的感情。难道在《哈姆雷特》、《奥瑟罗》和《李尔王》的结尾处没有这样一种感情吗，尽管后面两部剧结尾达到了可以达到的悲哀的极

限？这种欣喜好象和我们这样一种感觉有关系：我们觉得悲剧主人公正是在他最终遭受失败而死去的时候，最能显出他的伟大和崇高。于是在我们的悲痛之中，突然涌起一阵热烈的赞美之情，突然为心灵的伟大而感到荣耀。”因此，造成和解的感情的，既不是仅仅否定了冲突，也不是公正地进行了报偿和惩罚，而是悲剧主人公以伟大崇高的气魄迎接了最后的结局。在《论莎士比亚悲剧》中，对心灵的伟大感到欣喜这种观念也一再出现。^①

不仅如此。在另一些地方，布拉德雷教授似乎认为，道德意义上的正义与和解观念也有一点关系。例如，在《哈姆雷特》结尾处，霍拉旭在王子死后说：

一颗崇高的心碎裂了。晚安，亲爱的王子，愿成群的天使使用歌唱抚慰你安息！

莎士比亚在这里一反常态，提到了另一个世界里的生活。在布拉德雷看来，这是给哈姆雷特的一种补偿，因为“在他的悲剧人物中，只有哈姆雷特是唯一没有让我们看到他生命当中愉快时刻的人物”。^②因此，我们的和解的感觉来自于这样的想法：哈姆雷特虽然今生不幸，但在来世却可能享受更幸福的生活。我们由于天性一般是同情善良，所以对悲剧中的坏人，有时会感到一种道德的义愤，而剧中如果有人用语言表达出这样的感情，就能使我们觉得痛快。布拉德雷教授把这个也视为另一种和解的例子，并举《奥瑟罗》中的爱米利娅为例。“她是唯一替我们表达

① 布拉德雷：《论莎士比亚悲剧》，第八四、一九八、三二二至三二六等页。

② 布拉德雷：《论莎士比亚悲剧》，第一四七至一四八页。

出我们都感到的强烈感情的人”，她有一次痛骂伊阿古：

让绞索宽恕他！让地狱的恶鬼咬碎他的骨头。

还有她对奥瑟罗的野蛮残忍暴发出的愤怒：

她对她最可鄙的男人真是太痴心了！

布拉德雷说，这一类的话“去掉压抑着我们的沉重的灾难的负担”，并且“给我们带来愉快和赞美的慰藉。”^①

有些评论莎剧的人大概受了布拉德雷教授的影响，指出了另一种和解。据他们说，在大多数莎士比亚悲剧的结尾，从混乱中重现出秩序，在一阵雷鸣之后重新出现一片平静。例如，在哈姆雷特死后，福丁布拉斯重建秩序；凯西奥代替奥瑟罗成为塞浦路斯的总督；麦克白的权杖转到年轻的马尔康的牢牢掌握之中；李尔王死后，肯特和爱德伽掌握了大权。这些悲剧都“以责任和乐观的音调告终：事业还必须继续下去，也还有人继承未竟的事业。”^②我们不知道布拉德雷教授对这种看法会怎么说，但它似乎是符合他的理论的大致精神的。他自己就曾说过：“《阿伽门农》和《普罗米修斯》如果被误认为已是完整的作品，那就只是……拙劣的悲剧”。^③他的意思当然是说，这两部悲剧都各是一个三部曲的第一部分，而这三部曲是要以秩序和正义的恢复告终。

所有这些不同的和解方式在大部分悲剧中都可能存在，而且或多或少地有助于造成最终的印象，在高等的悲剧里，这最终印

① 布拉德雷：《论莎士比亚悲剧》，第二四一至二四二页。

② 韦利提(Verity)版《哈姆雷特》，注释，第二一三页。

③ 布拉德雷：《论莎士比亚悲剧》，第二七八页注。

象很少是令人觉得沮丧和压抑的。布拉德雷在论莎士比亚的著作中始终强调这一点，无疑为悲剧的研究作出了一大贡献。某些论和解的章节是他著述中最精彩的地方。总的说来，他似乎认为在面临灾难和痛苦时心灵的伟大和崇高是造成和解的主要动因，而和解就是“这样一种印象：英雄人物虽然在一种意义上和从外在方面看来失败了，却在另一种意义上高于他周围的世界，从某种方式看来，……并没有受到击败他的命运的损害，与其说被夺去了生命，毋宁说从生命中得到了解脱”。^① 我们完全同意这一描述，在后面第十一章，我们联系到悲剧中的活力感，还要讨论到此点。不过应当指出，布拉德雷教授给“和解”一词加进了完全不是黑格尔派的意思，它不是永恒正义的证明，却是个人意志的胜利，也就是说，是黑格尔很不喜欢的“主观性”和“片面性”的表现。

现在让我们来总结一下。依黑格尔，悲剧产生于两种同样合理而又片面的伦理力量的冲突，它的结束则是否定这两种互相冲突的力量，以恢复和谐告终。黑格尔认为这是通过永恒正义的干预达到的“和解”。我们已经证明，这种唯理主义的悲剧观有几方面的弱点：

- (1)它是先验地推演出来的，并不符合我们的情感经验。
- (2)它是以对希腊悲剧的错误解释为基础。
- (3)它不适用于近代悲剧。
- (4)它忽略了悲剧中的受难，在有关命运的问题上前后矛盾。
- (5)它在根本上是悲观的，因为它意味着不断的冲突导致不断的毁灭。

^① 布拉德雷：《论莎士比亚悲剧》，第三二四页。

布拉德雷教授意识到了这些弱点当中的某一些，所以重新阐述了黑格尔的理论。我们已说明，他不仅没有巩固黑格尔派的立场，反而完全脱离了这一立场。由于他企图调和实际上不可调和的正义观念和命运观念，所以他对悲剧冲突的看法尤其不能令人满意。他的论述实际上与他的意愿相反，最后导致的结论是，最终决定悲剧冲突和悲剧结局的是命运，而非正义。他对和解情感的看法，认为在面对死亡和痛苦时，心灵的崇高可以使免于完全的沮丧和恐怖这种看法，基本上是正确的。但是，这一点又和黑格尔所谓和解的本意是不一致的。

第八章 对悲剧的悲观解释： 叔本华与尼采

一

哲学家谈悲剧总是不那么在行。在悲剧问题上去求教哲学家往往是越说越糊涂。你刚刚听完一位哲学家的议论，马上又有另一位哲学家给你讲一通完全不同的道理。我们听黑格尔讲过了，现在我们来听听他的对手叔本华和尼采又怎么说。

与黑格尔的情形一样，要完全弄懂叔本华的悲剧理论，就必须对推演出这套理论的大前提有所了解。黑格尔和叔本华都试图打破康德遗留下来的现象世界与本体世界之间的僵局。康德的唯心主义归根结蒂是自相矛盾的。一方面，“我们这个世界尽管是这么真实，有那么多恒星的星系，但却只是些观念”；另一方面，康德又承认某些终极的实体，即“自在之物”，认为它们是我们感觉的原因，因而也是我们观念的来源。他认为“自在之物”是不可知的，然而他又知道它们存在。黑格尔为了避免这种明显的矛盾，干脆否认“自在之物”的存在。理念的就是现实的，世界上的一切都可以用理性去加以解释和证明，悲剧也是如此。但是，叔本华却找到了另一种解决办法。他把意志与康德的“自

在之物”等同起来，于是把世界归结为两个终极因素：意志和表象。意志包括本能、冲动、欲念和感情。在这一类经验中，认识的主体和被认识的客体合而为一。我们正是通过直接认识到我们自己的意志，才得以认识客观现实。笛卡儿的公式：“我思，故我在，”变成了“我要，故我在。”意志在变成认识客体的同时，也就变成了表象。所以表象不过是“意志的客观化”，即努力、欲望及其他生命力量反映在意识的镜面上的影象。因此意志是终极的现实，表象只是其外表。

从意志第一性的这种叙述中，人们大概会以为叔本华在牺牲表象，抬高意志。但事实恰恰相反。叔本华的全部学说都围绕着一个中心，那就是为了实现纯粹的表象而消灭意志。他反对意志有两大理由。

他的第一个理由是本体论的。意志是盲目的，并且以自我为中心。虽然它是充斥整个宇宙的生命力量，但由于它的内在本性的必然性，它总附着于个人，而且遵循着个性化原则即充足理由原则。它是空幻的面纱，遮掩着纯粹表象的影象不让人看见，因为表象是超越时间和空间，而且独立于充足理由原则之外的。叔本华说：“这样进行认识的自我以及被自我所认识的特殊事物，总是在一定时间、空间以内，都是因果链条上的环节。”只有通过这些时间、空间和因果关系的联系，“客体才对个人说来可以引起兴趣，也就是说，与意志有关。”^①换言之，一般的认识只是意志的奴隶，仅仅局限于个别事物。为了穿透这种空幻的面纱，得以清楚地窥见纯粹表象的领域，就必须超脱个性化原则，即摆脱意志的控制。

^① 叔本华：《意志和表象的世界》，第三卷，第三三至三四节。

他的第二个理由是心理和伦理的。“一切意愿都产生自需要，因而是产生自缺乏，因而是产生自痛苦。……欲念的目标一旦达到，就绝不可能永远给人满足，而只是给人片刻的满足；就象扔给乞丐的面包，只维持他今天不死，使他的痛苦可以延续到明天。因此，只要我们的意识里充满了我们自己的意志，……我们就绝不可能有持久的幸福和安宁。”^①

叔本华的悲观哲学的根子就在这里。这样理解起来，世界就成了地狱，快乐不再是一种实在的善，而只是永恒的痛苦当中短暂的间歇，而且相形之下，使痛苦更令人难以忍受。有没有什么出路呢？对于叔本华这个佛教信徒说来，答案是不言而喻的。既然痛苦来源于意志，所以解决的出路就在于否定意志。

在实际上活着的时候否定求生的意志，这不是矛盾甚至不可能的吗？叔本华却并不这样想。他把对艺术和自然的审美观照作为一个典型例子，说明主体暂时超越一切意愿和烦恼、不受充足理由原则束缚的幸福状态。主体在审美对象中忘却自己，感知者和被感知者之间的差别消失了，主体和客体合为一体，成为一个自足的世界，与它本身以外的一切都摆脱了联系。在这种审美的迷醉状态中，主体不再是某个人，而是“一个纯粹的、无意志、无痛苦、无时间局限的认识主体”，客体也不再是某一个个别事物，而是表象(观念)即外在形式。^②意志的暂时消灭不仅带来对表象的直觉，而且带来美的欣赏。“他现在安然自在地微笑着回顾人世的虚妄，它们也曾经能够打动他，使他感到精神的痛苦，但现在他面对着它们却象弈棋的高手面对下完的一局棋一样，完全无动于衷了。”“人生和它的种种形象在他面前不过象一阵过眼

① 叔本华：《意志和表象的世界》，第三卷，第三八节。

② 同上，第三卷，第三四节。

云烟，象在半醒的人眼前的一场淡淡的梦境，真实世界已透过这梦境闪现出来，所以它不能再骗人了；并且象这梦境一样，人生和它那些形象也终于会在不知不觉间完全消逝。”^①

因此，一般说来艺术可以使我们摆脱求生的意志，并且给予我们在这个世界上用别的办法无法得到的片刻幸福。悲剧尤其是达到这种目的的最佳手段，因为它最能使我们生动地感受到人生最阴暗的一面，邪恶者的得意、无辜者的失败、机缘和命运的无情以及到处可以见到的罪恶和痛苦。悲剧的动力和生命的动力一样，都是意志。某一个人的意志与其他人的意志发生冲突，最后是同归于尽。悲剧灾难的原因不能在正义中寻找，“因为莪菲丽雅、苔丝狄蒙娜或考狄利娅有什么过错？”悲剧人物之所以受到惩罚，并不是由于犯了什么个人的罪过，而是由于犯了“原罪”，即生存本身这一罪过。叔本华多次赞许地引用卡尔德隆的这样两句诗：

人所犯最大的罪
就是他出生在世

悲剧正因为向人类揭示这条真理，所以理所当然的是“诗艺的顶峰”。

我们记得，黑格尔很少谈论悲剧中的受难。然而叔本华却把这一点变成唯一重要的因素。他说：“对于悲剧说来，只有表现大不幸才是重要的。”他把不幸的来源分为三种。首先，它可能来自“一个特别坏的人”，象理查三世、伊阿古、弗朗茨·莫尔、

^① 叔本华：《意志和表象的世界》，第四卷，第六八节。

欧里庇得斯笔下的淮德拉、《安提戈涅》中的克瑞翁等。其次，它也可能是盲目的命运造成的，叔本华把盲目的命运等同于“机缘和错误”，例如《俄狄浦斯王》以及一般希腊悲剧、《罗密欧与朱丽叶》、《唐克雷德》、《麦西纳的新娘》等。最后，它还可能仅仅是由于“剧中人互相所处的地位”，于是在一般的生活环境中，既没有哪个人物特别坏，也没有什么错误或意外的事件，却可能出现一种情形，在其中具有一般道德水平的人物不得不“清清楚楚地睁着眼睛互相残害，却没有哪一个人完全不对。”叔本华认为最后这一类悲剧最好而且最可怕，因为坏人和不幸的偶然事件只是偶尔才出现，而“在最后一类悲剧中，我们看出毁灭幸福和生命的那些力量随时都可能摆布我们”。但是，这类悲剧的例子很少。主要可以举出的情节，象《哈姆雷特》中哈姆雷特与莱阿替斯和莪菲利雅之间的关系，《浮士德》中甘泪卿和她哥哥之间发生的事件等，即属此类。

如果悲剧主要表现苦难，为什么又能给我们快感呢？答案来自叔本华总的哲学理论：

所有的悲剧能够那样奇特地引人振奋，是因为逐渐认识到人世、生命都不能彻底满足我们，因而值不得我们苦苦依恋。正是这一点构成悲剧的精神，也因此引向淡泊宁静。……于是在悲剧中看到，在漫长的冲突和苦难之后，最高尚的人都最终放弃自己一向急切追求的目标，永远弃绝人生的一切享受，或者自在而欣然地放弃生命本身。^①

① 叔本华：《意志和表象的世界》，第三卷，第五一节。

我们这些观众目睹这场冲突和苦难，也就从他们身上受到高尚的教育，同样能够暂时摆脱求生的意志。悲剧快感和一般快感一样，都来自痛苦的暂时休止。用解释叔本华哲学的伽利特先生（Carritt）的话来说：“那种使我们觉得象安睡在神的怀抱中一样的幸福，并非激情的幸福，只是去掉枷锁、打开镣铐的幸福。”^①

叔本华接受了亚理斯多德的悲剧唤起怜悯和恐惧的说法，但他对这两个概念的解释和莱辛差不多，恐惧是为自己的。我们先是感到受到主人公的那种不幸的威胁，于是和他结成同盟来对抗人生。然后我们逐渐分享到他的痛苦，忘了为已的动机。于是恐惧便产生出怜悯。叔本华指责亚理斯多德把怜悯当成目的。对悲剧诗人说来，怜悯只是达到否定求生意志的一个手段。不过叔本华虽然这样说，却并没有低估怜悯的重要性。相反，他把怜悯视为一切道德的基础；而从他的全部著作看来，我们可以说他把怜悯视为一切审美活动的基础，因为怜悯是观照的起点，也是爱的起点。它是把不可见的东西揭示给人类的“第六感官”。人只有通过怜悯，才能超越个人意志，通过悲剧人物的苦难直觉地认识到普遍性的苦难。在观看悲剧时，我们不断在应用“你也如此”这样一个公式。悲剧人物通过实际的个人痛苦摆脱求生意志，我们看见他的悲剧，也通过在怜悯中分担他的痛苦而摆脱求生意志。我们象《麦西纳的新娘》那样感到：“生命并不是至高无上的神”，于是我们也象她一样，欢欢喜喜地放弃永远不知足的欲望和徒劳无益的斗争。^②

① 伽利特：《美的理论》，1928年，第一二二至一二三页。

② 叔本华：《意志和表象的世界》，第三卷，第五一节。

二

叔本华也许比黑格尔更接近真理。有一点他比大多数哲学都强：他的诚恳、他对文学艺术敏锐的鉴赏力和判断力，首先还有他那明快生动的笔调，不用那些抽象晦涩的哲学术语，又有大量丰富的例证，这一切都使一般读者容易相信他的话。他对于我们认识悲剧至少作出了两大贡献。一是他比别人更能使我们生动地感受到悲剧悲观的一面。悲观是否是悲剧中唯一的东西这个问题，我们在本章的结尾将要讨论，但它在大多数悲剧杰作中无疑是存在的。叔本华强调悲剧中的受难，就填补了黑格尔留下来的一个空白。叔本华还比以前的任何论者都更清楚地说明，悲剧的欣赏主要是一种独立于个人利害之外的审美经验。也正确地驳斥了“诗的正义”的观念，并且把怜悯等同于审美同情或直觉认识。

但是，在审美经验中暂时消除实际利害，并不一定意味着有意否定求生的意志。叔本华关于淡泊宁静的看法既不符合他自己总的美学观点，也不能得到事实的证明。

先看他总的美学观点。大致说来，他把审美活动看成是“与利害无关的观照”，就与康德的表达法一致。他认为审美活动的特点是没有欲念和逻辑概念思维。审美的主体“不再考虑事物的时间、地点、原因和去向，而仅仅只看着事物本身”。他“迷失”在对象之中，觉得世界完全只是表象。就作为审美经验的抽象分析而言，我们认为这种说法基本上是正确的。但在谈到悲剧时，叔本华说它教我们认识到生命的毫无价值，使我们得到弃绝意志的智慧。我们不禁要问，如果我们不考虑事物的“原因”和“去

向”，不进行逻辑概念思维，又怎么可能认识到生命的毫无价值呢？况且，意志可以表现为肯定，也可以表现为否定。弃绝求生的意志本身毕竟也是一种意愿支配的行动。就是在摆脱意志的这一行动当中，意志也并没有被摆脱掉。然而最大的问题还在于：叔本华认为表象是意志的客观化这一理论，意味着意志和表象是不可分割的。表象不能离意志而存在，正如现象不能离实体而存在一样。叔本华要人们为了观照表象而否定意志。这岂不等于说镜中的影象在镜子打破之后，或在形成影象的原物消失之后，还能够继续存在吗？

从理论观点看来，否定意志这个概念在逻辑上是矛盾的，在心理学上也是错误的：逻辑上矛盾是因为它既把意志视为终极的实体，又认为表象能脱离实体而存在，它既否定了生命，又想使生命能给人快乐；心理学上错误是因为它意味着意志可以不由意志的干预而被否定，它认为主要由意志和情感活动构成的生命，可以离开意志而继续存在。从叔本华哲学总的倾向中，我们以为他会得出对人生和艺术的一种唯生论(Vitalism)观点。的确，现代唯生论者象柏格森和德里什(Driesch)，多多少少都受到叔本华的影响。人们会问：叔本华这个在近代最先强调意志的重要性的哲学家，怎么竟成为否定意志的主要说教者呢？其原因在于他企图在一个包罗万象的体系里，把柏拉图唯心主义、原始佛教和他自己的唯生论观点揉成一体，却不问这三种思潮是否能相互调和并存。柏拉图如果听说表象(即观念)只是意志的客观化，或意志应当完全否定，必定会大吃一惊。我们也很怀疑，佛教竟会赞成通过悲剧的演出来教人淡泊宁静这种想法。

但让我们来看一看事实吧。

依柏拉图说，荷马是悲剧诗人之父，他曾讲述过俄底修斯和

阿喀琉斯在冥界相会，以及那位最伟大的希腊英雄对于生死的看法。俄底修斯因为阿喀琉斯在死者当中享有的崇高声誉而向他表示祝贺，阿喀琉斯却这样回答：

不，伟大的俄底修斯啊，不要这么轻松愉快地向我谈死亡吧。我宁愿在人世上做一个帮工，跟随没有土地、也没有什么财产的穷人干活，也不愿在所有的死者当中享有大权。^①

这些话无疑不是什么弃绝尘世的意思，更不能证实叔本华说的话：“要是有人敲坟墓的门，问死者愿不愿意再生，他们一定都会摇头谢绝。”希腊悲剧中两位伟大的女主人公，安提戈涅和伊菲革涅亚，都是抱恨而终的。安提戈涅悲叹自己“没有人为我哭泣，没有朋友，也没有听过婚礼的赞歌，现在我却被引上了不会再延长的最后的旅程，心里充满了哀伤。啊，不幸的我再也不能看见那神圣的太阳的光辉了！”^②伊菲革涅亚向她父亲的苦苦哀告更是令人心碎。她明白地告诉父亲说，想死是愚蠢的，“悲惨的生也比高贵的死更好”。^③不要以为她们因为是女人，所以缺乏视死如归的勇气。你可以读一读欧里庇得斯的《阿尔刻提斯》，然后再问一问自己，那部悲剧的主题是否就是谈不上什么英雄气概的对生命的执着。叔本华自己也承认，在古代悲剧中很少有弃绝尘世的精神。他分析了一部又一部的悲剧，终于承认俄狄浦斯、希波吕托斯以及许多其他希腊悲剧人物都不是抱着弃绝尘世的淡泊精神以死告终。但是他又说，“这都是因为古人还没有达到悲剧的

① 荷马：《奥德赛》，第一章，第四八四行。

② 索福克勒斯：《安提戈涅》，第八行。

③ 欧里庇得斯：《伊菲革涅亚在奥里斯》，第一二五一至一二五二行。

顶峰和极致，甚至还没有达到对生命的完全认识”。然而一种悲剧理论要是自认不能适用于埃斯库罗斯和索福克勒斯的作品，也就值不得去认真对待它了。叔本华自己好象也意识到了这个难点，所以他说悲剧的结论是：人生是毫无价值的，是应当抛弃的——这在剧中可能仅仅暗示出来，让观众自己去得出这个结论。但是，对于并没有满脑子浸透了叔本华自己那种悲观主义思想的观众说来，这种结论是根本得不到的。此外，要求观众在厌弃生命这一点上比悲剧人物自己还要走得更远，这与叔本华关于怜悯的理论也很难协调一致。

叔本华是厚今薄古的。但是在莎士比亚的那些悲剧人物当中，又有谁象叔本华描绘的那样，“自在而欣然地放弃生命本身”呢？哈姆雷特、奥瑟罗、麦克白、李尔，都肯定不是这样。叔本华和黑格尔一样，也有他自己特别喜爱的一个例子，那就是《浮士德》中的甘泪卿。

伟大的歌德在他不朽的杰作《浮士德》中，通过甘泪卿悲惨遭遇的故事，十分清楚地表现了由于遭逢巨大的痛苦而且毫无解脱的希望，最后达到对意志的否定。我不知道有哪一部诗作可以与之媲美。这是通向否定意志的第二条道路的一个完美的范例。^①

但是，叔本华在写下这些话的时候，似乎完全没有查看歌德的原著。浮士德进入狱中打算救出甘泪卿时，她在精神恍惚之中把他当成了刽子手，于是痛苦地喊道：

^① 叔本华：《意志和表象的世界》，第四卷，第六八节。

啊，啊！他们来了。痛苦的死！

她苦苦哀求不要让她立刻就死：

还是半夜你就要带我走。
怜悯我，让我活下去吧！
难道不能等到明天早晨吗？
我还这么年轻，这么年轻！
可是就已经不得不死！

难道叔本华可以把这称为“否定求生的意志的一个完美范例”吗？这是在各时代、各国家不断回响的呼声，从安提戈涅、伊菲革涅亚、耶弗他直到安德烈·谢尼耶（André Chénier）的《年轻的女囚》：

啊，死神！再等等，你走开吧，走开！
去抚慰那些做屈辱、恐惧、
暗淡的绝望折磨的心灵。
对于我，巴勒斯仍然是绿色的避难所，
仍然有亲吻的爱神、音乐会上的缪斯，
我还一点也不想去死。

“屈辱、恐惧、暗淡的绝望”不正好是甘泪卿的命运吗？尽管如此，她却非不情愿弃绝求生的意志。毫无疑问，再也找不出比甘泪卿更好的例子来驳斥叔本华关于弃绝人生的理论了。

三

叔本华给了另一位德国悲观主义者尼采以灵感。尼采在他的《悲剧的诞生》里，借用希腊神话中的酒神和日神来象征两种基本的心理经验。在这两种之中，酒神精神更为原始。这种精神是由麻醉剂或由春天的到来而唤醒的，这是一种类似酩酊大醉的精神状态。在酒神影响之下，人们尽情放纵自己原始的本能，与同伴们一起纵情欢乐，痛饮狂歌狂舞，寻求性欲的满足。人与人之间的一切界限完全打破，人重新与自然合为一体，融入到那神秘的原始时代的统一之中去。他如醉如狂，“几乎就要飞舞到空中”。象停不住的孩子一样，他不断地建筑，又不断地破坏，永远不满足于任何固定而一成不变的东西。他必须充分发泄自己过于旺盛的精力。对他说来，人生就是一场狂舞欢歌的筵席，幸福就在于不停的活动和野性的放纵。用尼采自己的话来说，具有酒神精神的人“要求紧张有力的变化”。

另一方面，日神阿波罗则是光明之神和形体的设计者。具有日神精神的人是一位好静的哲学家，在静观梦幻世界的美丽外表之中寻求一种强烈而又平静的乐趣。人类的虚妄、命运的机诈，甚至全部的人间喜剧，都象五光十色的迷人的图画，一幅又一幅在他眼前展开。这些图景给他快乐，使他摆脱存在变幻的痛苦。他对自己喊道：“这是一场梦！我要继续做梦！”他深思熟虑，保守而讲究理性，最看重节制有度、和谐、用哲学的冷静来摆脱情感的剧烈。他的格言是：“认识你自己”但“不要过度”。所以尼采把他描述为“个性化原则的光辉形象”，“他主张面对梦幻世界而获得心灵恬静的精神状态，这梦幻世界乃是专为摆脱变化

不定的生存而设计出来的美丽形象的世界”。^①

从这互相对立的两种精神中产生出两种不同的艺术。酒神精神在音乐中得到表现。正如叔本华所说，音乐是在没有表象干预的情况下，意志的直接客观化。用尼采的话来说，音乐是“原始的痛苦的无影无形的反映”。“酒神精神的音乐家无须借助画面，本身就是那原始痛苦和那痛苦的原始回响”。^②音乐起源于酒神的舞蹈，抒情诗也随之而产生。抒情诗是“音乐在图画和表象中射出的光辉”。抒情诗的原始形式即民歌，真正是“世界的音乐镜子”。历史证明，凡是民歌兴盛的时代，都是崇奉酒神的奔放不羁的时代。^③另一方面，日神精神则体现在造形艺术和史诗之中。在这几类艺术当中，日神的形象在我们面前建造出一个英雄的世界，轮廓清晰，色彩和形体都和谐完美，崇高而辉煌，“浮动在甜蜜的快感之中”。雅典的“众神之庙”的三角墙浮雕上那些庄严的奥林匹克天神的雕像，荷马笔下特洛伊战争中那些壮丽的场面和伟大的英雄形象，都是极好的例子。

酒神精神的艺术和日神精神的艺术之间的区别，可以说是主观艺术与客观艺术的区别。它们虽然互相对立，却又互为补充。例如，抒情诗主要是一种主观的艺术，但在表现内心深处的情感时，它就将这些情感“客观化”，把它们象图画一样放在心眼之前。“在每一种艺术的上升之中，我们首先特别要求克服主观性”。“只要真正是艺术的作品，不管是多么小的作品，没有一点客观化，没有纯粹与利害无关的静观，都是不可想象的。”^④

① 尼采：《悲剧的诞生》，奥斯卡·列维英译本，1909年，序言第二五页。

② 同上，第四六页。

③ 同上，第五一页。

④ 同上，第四四页。

醉酒者在变成作梦者的时候，也就成了艺术家。如我们已经看到的，音乐是意志或酒神精神的客观化，抒情诗则可以看作音乐的客观化，把音乐转化为明朗的观念和形象。因此，酒神精神和日神精神在抒情诗中达到了基本的调和。这可以说明抒情诗人与音乐家之间一直存在那种紧密的联系，也可以说明为什么席勒诗中的形象往往是从音乐情调中发展出来的。抒情诗人首先是一位酒神精神的艺术家，在音乐中揭示他那原始的自我。“在日神精神的梦幻的感召之下，这音乐又化为象征型的梦境图景在他眼前展开。”

尼采把悲剧的诞生和抒情诗的诞生相比。悲剧其实正是“抒情诗的最高发展”。^①它们是“日神精神的象征所表现的音乐”。据传说，悲剧最早起源于祭神典礼中的合唱。尼采把这看成是原始时代祭祀酒神的狂欢者们所进行的艺术模仿，这些狂欢者在极度兴奋入迷的状态中，完全是在幻想的世界里活动，把自己变成林神萨提儿(satyrs)，膜拜自己所尊奉的酒神。因此，他们既是演员，又是观众。祭祀典礼的中心是酒神，人们最初只是假想他在场，后来就用人来扮演酒神，使他的形象能真正展现在所有狂欢者们眼前。他就是后来悲剧主角的雏型。普罗米修斯、俄狄浦斯和其他伟大的悲剧人物，都只是最早的酒神戴着不同脸谱。酒神的受难与日神的光辉融合在一起，音乐产生出神话，于是悲剧就诞生了。

可是悲剧为什么仅仅在希腊而不在别处诞生呢？要回答这个问题，我们得先讲一讲尼采的悲观主义的人生观。

尼采是叔本华的忠实信徒，相信人生植根于痛苦。在他看来，

^① 尼采：《悲剧的诞生》，第四六页。

人世是“极痛苦、充满着矛盾对立的生物永远在变化和更新的幻梦”。人世是难以从道德上去说明的。“在道德的法庭面前，人生必不可免地永远是败诉者，因为它在本质上就是不道德的。”道德其实是想否定人生的一种隐秘的本能。因此，只承认道德价值标准的基督教，实际上乃是“人生对人生感到厌足和憎恶，只不过装腔作势，打扮成是对‘另一个’或‘更好的’世界的信仰”。尼采用审美的解释来代替对人世的道德的解释。现实是痛苦的，但它的外表又是迷人的。不要到现实世界里去寻找正义和幸福，因为你永远也找不到，但是，如果你象艺术家看待风景那样看待它，你就会发现它是美丽而崇高的。尼采的格言：“从形象中得解救”，就是这个意思。酒神艺术和日神艺术都是逃避的手段：酒神艺术沉浸在不断变动的旋涡之中以逃避存在的痛苦；日神艺术则凝视存在的形象以逃避变动的痛苦。

在尼采看来，希腊人是一个敏感的民族，“极能感受最细微而又严重的痛苦”。有名的所谓“希腊式的快活”其实只是“已近黄昏的灿烂夕阳”。希腊人事实上是悲观主义者。当然，说希腊人在那光辉灿烂的时代里竟是悲观主义者，的确有点出人意外。但尼采辩解说，“过度本身就是一种痛苦。”希腊人以敏锐的目光看透了自然的残酷和宇宙历史可怕的毁灭性进程。要不是艺术拯救了他们，他们就会渴望象佛教的那种对求生意志的否定。

“为了能活下去，希腊人出于迫不得已的必然而造出奥林波斯山上的诸神。”奥林波斯神的世界成了希腊人和生存的恐怖之间一个“艺术的中间地带”。这个世界保护他们不受自然界巨大毁灭性力量的摧残，不象普罗米修斯那样被兀鹫啄食肝脏，不遭聪明的俄狄浦斯那种可怕的命运，不受阿特柔斯家族所受到的那种诅咒，不被摧毁了无数英雄豪杰的那种命运力量所打击。一句话，

他们接受了对人世的审美的解释。作为悲剧人物雏型的酒神既是原始苦难的象征，也是原始统一的象征。被日神的神力点化之后，他又摆脱痛苦，成为艺术之神。“受痛苦者渴求美，也产生了美，”^①其结果就是希腊悲剧。

于是，悲剧快感主要是一种审美快感，或者说是痛苦现实的美丽外形所感到的日神精神的欢乐。但是，尼采对这种观点似乎并不满意，因为他又进一步断言说，悲剧快感是一种“玄思的安慰”。它产生于这样的想法：“尽管现象界在不断变动，但生命归根结蒂是美的，具有不可摧毁的力量。”宇宙意志或永恒生命不容许任何事物静止不动；它要求不断的毁灭，同时也要求不断的更生。于是，“意志的最高表现即悲剧英雄被否定了，却引起我们的快感，因为他们只是些幻象，因为意志的永恒生命并不因为他们的毁灭而受影响。悲剧高喊道：‘我们相信永恒的生命’。”大自然在悲剧中对我们说：“象我这样吧！我，在外表的永远变幻之下；我，永远在创造，在促进生存；我，万物之母，随时用这形象的变化来满足自己！”^②换言之，悲剧人物之死不过象一滴水重归大海，或者说是个性重新融入原始的统一性。这是个性化原则的破灭，而个性化原则正是痛苦之源。因此，我们在悲剧中体验到的快感是一种得到超脱和自由的快感，这种快乐好比孺子重归慈母的怀抱所感到的快乐。

四

尼采自称是“第一个悲剧哲学家”，《悲剧的诞生》中热情奔

① 尼采：《悲剧的诞生》，第二五页。

② 同上，第一二八页。

放的语言和奇异瑰丽的形象也的确使不少读者感到眼花缭乱。尼采使用神谕般的语句来讲话，使他显得象一位预言者。但是，我们一旦脱去他那酒神信徒的奇异装饰，在日神的清朗光辉中把他作为一个清醒的人来看待，就会发现他是叔本华和黑格尔的奇怪的混合，而首要成分是叔本华。在《悲剧的诞生》中，尼采不错过任何一个机会来表示对自己这位老师的崇敬之情。但是后来他却后悔“用叔本华的公式模糊和破坏了酒神的先知先觉”。他在别处又承认说，他这本书的用意是想纠正叔本华片面的悲剧观。他感叹道：“啊，酒神对我说的话多么不同！”看看他和叔本华有多大程度的相似和不同，也许是评价他的理论的最好办法。

我们记得，叔本华把作为意志的世界与作为表象的世界相对立。意志的世界受个性化原则的支配，所以必然产生冲突和苦难。我们只有一条路可以逃避意志所固有的痛苦，那就是逃到表象的世界中去。现实的创伤要靠外表的美来医治。这就是叔本华的《意志和表象的世界》一书的基本思想。尼采几乎全盘接受了这个思想，只不过给他穿上了一件奇异华丽的外衣。酒神精神不是意志是什么？日神精神不是表象又是什么？对叔本华说来，痛苦和万恶之源都在意志；对尼采说来也是这样。叔本华认为不仅要经验人生，而且要静观人生；尼采用审美解释代替对人生的道德解释，用意也正是如此。在叔本华看来，音乐是无需观念和形象直接模写意志，诗和造形艺术模写意志却是把意志加以客观化的表象，即现实的外貌。尼采也接受了这一区别，只是补充说，音乐产生形象，而诗，包括悲剧，则是转化为形象的音乐，或用他自己那种象征式的语言来说，是与日神精神相调和了的酒神精神。叔本华和尼采的全部理论可以归结为这样两条：

1. 艺术反映人生，即具体形象表现内心不可捉摸的感情和

情绪。

2. 艺术是对人生的逃避，即对形象的观照使我们忘记伴随着我们的感情和情绪的痛苦。

这两条都是正确的，但今天已成为人所共知的常谈。不过这些思想能够盛行，主要还是由于叔本华和尼采的宣讲，这也是他们的一大功绩。

但在有一点上，学生和老师意见并不一致。尼采驳斥了叔本华弃绝人世的思想，把宇宙的原始意志视为实体，把个人客观化的意志视为现象，认为二者是有区别的。使个人意志具有活力的原始意志永远处在变动状态之中，它的存在就在于变化，静止不动就等于取消它作为原初意志的作用。在个人意志的不断毁灭之中，我们可以见出原始意志的永恒力量，因为毁灭总是引向再生。正因为悲剧人物之死能揭示这种酒神式的智慧，所以能给我们以“玄思的安慰”。这一思想看来好象是尼采独有的，实际上却是发展叔本华对个性化原则的攻击得来的，它最终可以追溯到黑格尔的关于取消片面伦理力量而恢复宇宙和谐的思想。

我们依照哲学史家们的传统看法，把尼采学说描述为“悲观主义的”。《悲剧的诞生》副标题是“希腊主义与悲观主义”，似乎也支持这样的看法。但“悲观主义”一词用在尼采的悲剧理论上，却容易使人产生误解。尼采自己也意识到这一点，因为当他自称是“第一个悲剧哲学家”时，又意味深长地补充道：“也就是悲观哲学家的恰恰相反的那个对立面。”只是在作为一个道德家观察世界时，他才是一个悲观主义者。但是，他却拒绝采取道德的人生观，而坚持他所谓“对人生的审美解释”。“存在和世界只有作为审美现象才是永远合理的。”从这种观点看来，他实在是一位乐观主义者。人生虽然永远植根在痛苦之中，当你用艺术家

的眼光去看它时，却也毕竟是有价值的。靠了日神的奇迹，酒神的苦难被转变成一种幸福。尼采借迈达斯王和塞伦纳斯的故事来说明这个道理。迈达斯抓住聪明的塞伦纳斯，要他回答什么是对人最好的东西。塞伦纳斯回答说：“最好的东西就是你永远得不到的：不要出生，不要存在，化为虚无。而对人说来，不得已而思其次，就是早死。”尼采把这当成是酒神的智慧。但希腊人靠了日神式的眼光，把这种智慧反转过来。他们创造出了奥林波斯的神祇，而在诸神的光辉照耀之下，存在本身变成一件使人愉快的东西。所以更正确的应该是象荷马笔下的英雄们那样说：“对于他们，最糟的是早死，其次糟的是——毕竟某一天会死去。”这正是尼采自己关于艺术的信条，而这决不是悲观主义的。

尼采的哲学没有任何矛盾吗？如果你愿意，你尽可以称它为“矛盾”，但是人生本来就充满了矛盾，悲剧也充满了矛盾。对人生和悲剧采取片面的悲观看法固然错误，对之采取片面的乐观看法也同样错误。人生既是善，也是恶，它给我们欢乐，也给我们痛苦，把我们引向希望，也引向绝望。悲剧给我们展现出来的，也是同样具有两面性的自然。不言而喻，悲剧不可能从完全快活的心绪中产生。要创作或者欣赏一部出色的悲剧，都必须对生活的阴暗面、对命运的捉弄以及邪恶和不正义的存在深有所感。但与此同时，又不必回避悲剧中这些不幸的因素。悲剧总是有对苦难的反抗。悲剧人物身上最不可原谅的，就是怯懦和屈从。悲剧人物可以是一个坏人，但他身上总要有一点英雄的宏伟气质。要是看悲剧而没有感觉到由人类的尊严而生的振奋之感，那就是没有把握住悲剧的本质。读一读埃斯库罗斯、莎士比亚或席勒的伟大杰作，再想想黑格尔和叔本华的著名理论，就可以明白这些理论家们都只抓住了一半真理，“悲观主义”和“乐观主义”这类

字眼单独用在悲剧上，都同样地不合适。例如，我们可以看看《暴风雨》中普洛斯彼罗这段话：

快活起来吧。

我们的表演就到此结束：这些演员，
我已经说过，都是一些精灵，
现在已化为一阵薄薄的空气，
象这场凭空虚构的梦幻一样，
高耸入云的城堡、豪华的宫殿、
庄严的神庙，甚至整个地球和
地上的万物，都会消亡，
象这场虚幻的演出一样消失，
不留下一缕烟痕；我们都不过是
构成梦幻的材料，我们短暂的一生
最终也是止于永眠一觉。

这里的悲观色彩是显而易见的，但那并不是一切。纵然一切都会象一场虚幻的演出那样消失得了无踪影，但诗人却劝我们“快活起来”。场面的壮观和辞句的精彩使我们不再觉得一切都是空虚。象尼采用巧妙的比喻说的那样，这是酒神原始的苦难融入日神灿烂的光辉之中。尼采的一大功绩正在于他把握住了真理的两面。《悲剧的诞生》尽管有许多前后矛盾的地方，但毕竟是成功的，也许是出自哲学家笔下论悲剧的最好一部著作。

第九章 “忧郁的解剖”： 痛感中的快感

一

在讨论了对悲剧的悲观解释之后，我们暂且来探测一下悲观心理本身。这个论题看起来和悲剧快感问题似乎没有什么关系，其实对说明这一问题却最终很有价值。

叔本华和尼采都代表着浪漫主义运动哲学的方面。浪漫主义作家突出的特点之一是热衷于忧郁的情调，叔本华和尼采的悲观哲学可以说就是为这种倾向解说和辩护。对于浪漫主义不抱同情的人，总会觉得维特、恰尔德·哈洛尔德、勒内以及诸如此类的人物有点病态和矫揉造作。人生中的幻灭和哀伤使他们时常悲叹和哭泣，然而他们口里说自己感到悲观忧郁，却又继续活下去，而且努力过得更快活些。事实上，他们沉思邪恶和痛苦，从中能得到一种乐趣。“世纪病”与其说是病，不如说是一种逃避。大多数浪漫主义者都是个人主义者，所以都各有按照自己意愿来改造世界的幻想。世界并不总是那么柔顺，于是他们就起来反抗。就象小孩子的意愿得不到满足就发脾气一样，浪漫主义者们也是远远躲在一角，以绝望和蔑视的眼光看这个世界。他们不胜惊讶而且满意地发现，在忧郁情调当中有一种令人愉快的意味。这种意

味使他们自觉高贵而且优越，并为他们显出生活的阴暗面中一种神秘的光彩。于是他们得以化失败为胜利，把忧郁当成一种崇拜对象。他们象弥尔顿诗中那位忧郁者一样高声喊道：

贤明圣洁的女神啊，欢迎你，
欢迎你，最神圣的忧郁！

大自然也只是在蒙上一层晚云的纱幕或者变得一片荒凉的时候，才最使他们入迷。

现在空中一片沉寂，只有蝙蝠
发出短促尖细的叫声，拍翼翱翔；

正是在这种时候，浪漫主义诗人披着黑色的斗篷，垂下眼睛，走到一座荒废的山村、一个乡村教堂的墓地，或是一片孤寂的树林，沉思默想着“坟墓和蛆虫”，回味那已经失去的爱情，或者以哀伤的诗句吟咏那些不幸而遥远的事情。他怀着懊悔和悲伤回顾过去，又带着绝望的心情瞻望将来，然而在他那闪着泪花的眼里，又时常射出一线欢乐而幸福的光芒。

旅游到提罗尔的人们有时会走过一个小小的农舍，那里的墙上刻着这样的话：“我还活着，可是还能活多久？我将不知在何时何地死去。我走向我自己也不知道的地方去，但是使我惊奇的是，纵然如此，我还是很快活。我主基督啊，保佑我的家吧！”^①就浪漫主义者说来，可以说正因为如此，他们才那么快活。忧郁

① 转引自克罗齐《十九世纪的欧洲文学》，D.安斯利(D.Ainslie)英译，第一二〇页。

对于他们是一种宗教、一种精神安慰。在谈到拜伦时，海涅写道：
“他们因为他很忧郁而怜悯他。难道上帝不也很忧郁吗？忧郁正是上帝的快乐。”^①代尔(Dyer)在《罗马的废墟》中写道：

那是给痛苦以抚慰的同情，
把健康与宁静轻轻唤醒，
多么悦耳！……
忧郁之神啊，你的音乐多么甜蜜！

济慈有时候“几乎爱上给人抚慰的死神”，而且肯定地告诉我们：

啊，就是在欢乐女神的圣殿里，
蒙着面纱的忧郁也有一尊之席。

列奥巴迪(Leopardi)在罗马找到的“最初而且是唯一的快乐”，就是在祭奠诗人塔索时，从他洒在塔索之墓的眼泪里产生出来的。在对忧郁的赞美中，法国浪漫主义诗人们尤其能说会道。拉马丁常常喜欢大自然阴沉的样子，因为这种样子才与他心中的忧伤更为和谐一致：

再见吧，最后的美好日子；大自然的悲凉
才与忧伤的心情相称，使我喜爱。

阿弗雷德·德·维尼(Alfred de Vigny)把廊下派哲人的英

^① 海涅，《巴黎通信》，第四四封。

雄主义作为一个信条：

我爱人类痛苦之中的崇高。

缪塞(Musset)的《十月之夜》中，诗神告诉诗人说：

为了生活和感受，人需要流泪，

而且问他：

你难道会爱花，爱牧场和绿茵，
爱彼特拉克的十四行，小鸟的啼鸣，
爱米开朗琪罗和艺术、莎士比亚和自然，
假如其中不是保留着往昔的泪痕？

类似的例子不胜枚举，但这些就已足够说明，浪漫主义诗人们往往从刺丛之中摘取玫瑰。对他们说来，忧郁本身已成为快乐的一个源泉。

我们不是只说“浪漫主义诗人”吗？把崇拜忧郁仅仅归到浪漫主义诗人那里，也许不大精确。浪漫主义其实只是加快了各时代文学一个总的趋势而已。

正如雪莱所说：倾诉最哀伤的思绪的才是我们最甜美的歌。我们在荷马那里，尤其在维吉尔那里，不是也能感觉到一丝忧郁的情调吗？还有什么时代比伊丽莎白时代的英国更盛行讲究表现忧郁？莎士比亚塑造了许多忧郁型的人物，哈姆雷特、安东尼奥、杰克斯等等。“为什么这样忧郁？”曾经是一句和人见面时表示

问候的话。在琼森(Jonson)的《人各有癖》一剧里的斯蒂芬，还有莎士比亚的《爱的徒劳》中的唐·阿美陀，都故作忧郁，好使自己显得具有“绅士派头”。①弗莱契(Fletcher)则坚信：

没有什么比可爱的忧郁更优雅甜蜜。

每个时代都有自己的维特，这种情形现在也还见不出有衰退的趋势。

令人极感恐怖的，大概莫过于死亡。然而从希腊的哀歌作者到波德莱尔，死亡一直是文艺作品最爱表现的一个主题。死的各个可怖景象都时常被人描写过了：“肢解得残缺不全的躯体、腐烂的尸首、拿骷髅头玩耍的掘墓人、露出可怕笑容的骷髅，甚至鲜血淋漓的五脏六腑等等。”②文艺复兴时代的人们似乎特别喜欢用骷髅和坟墓的形象。基督受难和圣·塞巴斯提安之死这类主题之所以风靡全欧，除了宗教的意义之外，很可能还由于人们爱看死难场面的缘故。在诗人之中，弗朗索瓦·维永(François Villon)可以代表十五世纪以死亡为主题写诗的一派。《绞杀者之歌》就是一个典型的例子。诗人和艺术家们为什么并不回避这样一个引起痛感的主题，是一个值得深思的问题。也许正如其它种种形象可以让具有忧郁性情的人喜欢一样，死的形象也并不象一般认为那样给人以痛感。在柏拉图写的对话里，斐德若(Phaedo)告诉我们说，苏格拉底在临死的时候，和他的弟子们一齐感到一种“奇妙的感情和悲与欢不寻常的混合”。莎士比亚悲剧中的罗密

① 舒京(Schucking)：《莎士比亚悲剧中的人物和问题》，1922年，第一五七至一六七页。

② 马格纳斯(Magnus)：《欧洲文学辞典》，1926年，见《死亡》条。

欧在杀死了帕里斯并知道自己的死也就在眼前时，大概也同样有这样一种悲欢混合的感觉：

死了的，躺在那儿吧，是一个死了的人
把你安葬。人们在临死的时候常常会
感觉愉快，给他们送终的人就说
这是回光返照。

大卫·休谟在《论悲剧》一文中，也讲到哀悼死者的人会暗暗有一点快乐的感觉。弗洛伊德甚而至于认定有一种死的本能，和性欲本能同样的原始而无所不在。从这些以及别的许多著名例证中，我们是否可以认为，甚至象死这样一个引起痛感的主题也包含着一点快感的萌芽呢？而且这样一种快感和常常伴随着忧郁产生的快感是颇为相似的呢？

二

以上关于对忧郁的崇拜和艺术中死亡主题的叙述，对于讨论痛感和快感的本质，倒是一篇有用的引言。那么，人们究竟为什么会喜爱那些公认为会给人痛感的形象和思想呢？忧郁怎么会成为风靡一时的情调呢？在文学艺术中，死的主题何以会这么经常出现呢？罗伯特·柏顿(Robert Burton)的巨著《忧郁的解剖》并没有回答这些问题，而我们转向近代心理学时，会颇为失望地发现，不仅风靡于伊丽莎白时代的英国、而且在浪漫主义运动中几乎整整一个世纪席卷全欧的忧郁情调，竟全然没有得到心理学家们的注意。讨论情感心理学的学者们往往局限于在其纯粹的基

本状态中去考察快感和痛感。在我们的实际经验中，所谓“混杂情感”比纯痛感或纯快感要常见得多，也确实难于解释得多，然而我们正是应该在这类“混杂情感”中，去寻找解决一般情感问题的关键。关于“悲剧快感”，我们已经谈了很多，但关于快感本身的性质还没有讨论。现在我们就来弥补这个缺陷。

从前面一节列举的事实中可以作出两条结论：

1. 人们并不总是逃避痛感。
2. 痛感和快感并不是互相绝对不相容的。

这两条结论虽然表面上是以否定形式提出来的，但对于说明一般的情感心理，尤其是悲剧快感，却极为重要。现在我们就来分别加以说明。

情感与动念之间的关系一直是个悬而未决的问题。究竟是动念决定情感，还是情感决定动念？究竟是因为我们想要得到或者想避开某些事物，它们才显得能给人快感或者痛感，还是因为事物能给人快感，我们才想要，能给人痛感，我们才想避开？后一种看法代表着常识的观点，初看起来似乎是无可辩驳的。谁也不会怀疑，儿童喜欢吃糖是因为吃糖给他们以快感，他们不愿用手去摸火，因为那会产生痛感。在心理学中，这种观点称为享乐主义(hedonism)，其基本原理可以用杰利米·边沁(Jeremy Bentham)下面这段话来说明：

大自然把人类置于痛苦和快乐这两大主人的管辖之下。只有它们才能指出我们应当做什么，并决定我们将做什么。与它们紧密相关的，一方面是是非的标准，另一方面是因果的关系。它们支配着我们所想、所说、所做的一切；我们想摆脱这种屈从局面的任何努力，到头来都只会证明并更加巩固。

固我们这种屈从的局面。①

享乐派理论构成功利主义的心理基础，并通过穆勒(Mill)、倍恩等人的阐释而在英国极为盛行。它至今在学术界还颇有些影响。弗洛伊德派心理学似乎也是把人总是追求快乐而躲避痛苦这一假定，作为自己的理论基础。

但是，在近几年中，与此相反的观点即动力论(hormic theory)②似乎逐渐开始流行。这派理论可以用麦独孤教授(Prof. McDougall)下面这段话来说明：

动力论认为动念(动作、注意、企求、欲望、意志以及各种活动)都是直接由认识来决定的，而动念产生出来的痛感或快感都由企求决定。当人的努力达到了预期的目的或在接近这个目的，就产生快乐；当人的企求努力受到挫折或阻碍，不能达到或接近预期的目的，就产生痛苦。③

这派理论虽然看来新奇，但事实上早在亚理斯多德那里已略具端倪，亚理斯多德曾指出，最大的快乐是“不受阻碍的活动”产生的结果。在近代，叔本华、哈特曼(Hartmann)和大多数苏格兰哲学家都持这样的观点。

我们并不想在这里详细讨论这派理论的各个方面，我们感兴趣的只是其中涉及忧郁问题以及最终涉及悲剧快感问题的地方。

① 杰利米·边沁：《道德与立法的原则》，第一章。

② 动力论，有时称为“唯生论”(vitalism)，尼采的“酒神精神”就代表生命力。

③ 麦独孤：《心理学概论》，1928年，第二六七页。

在我们看来，动力论似乎较为接近事物的本来面目。享乐派心理学是“感情误置”的一个例子，它假定事物在脱离我们的兴趣和心理态度的情况下，本身就能给人快感或痛感。实际上，快感和痛感都是人的主观经验，都是我们的心理活动的情调。在一般情况下，事物与我们没有什么关系，只有当它们以某种方式与我们的兴趣相关，也即能唤起我们一定的心理态度时，它们才能给人以快乐或痛苦。这就取决于在那特定时刻，它们是与我们的心理态度相符还是相悖。快感是简单形式的满足，这就意味着满足某种欲望或意念趋向。痛感也是这样，任何引起痛感的东西都是挫折或妨碍我们的某种自然趋向。大家都知道，痛感和快感都不是恒定的，它们都会随我们的兴趣和态度不断改变。

让我们再回到忧郁的问题上。对忧郁的喜爱很难从享乐主义观点去加以解释。享乐主义者在决定自己的取舍之前，必须先知道什么东西能给人快乐或者痛苦。对于象失恋、离别、幻灭、不满现实、苦难、邪恶、死亡等等，他会说些什么呢？他会说这些东西本来就只能引起痛感吗？那么，按照享乐主义理论说来，这些东西就只会使我们反感，绝不会对我们有吸引力。然而正是这样一些东西常常使生性忧郁的人沉醉入迷。它们使他不由自主地沉思默想，这个事实显然与享乐主义原理是相悖的。也许享乐主义者会辩解说，有些人爱沉湎在忧郁的思想中，因为这些思想之中本来就有一种乐趣。但是，这和一般常识对失恋、苦难、死亡等等的描述是完全不符的，我们不禁要问，享乐主义者划分给人快乐和给人痛苦的事物，究竟依据什么标准？我们并不否认忧郁之中可能有快乐，但问题在于忧郁中的快乐究竟是喜爱忧郁的原因，还是其结果？享乐主义者如果坚持自己的理论，就不得不说先有忧郁中的快乐，然后才有人喜爱忧郁，而这个结论既不符合

严格的逻辑，也违背普通常理。

从动力心理学的观点出发，就比较容易分析和解释忧郁。依动力说，一切不受阻碍的活动都导致快乐，而一切受到阻碍的活动都导致痛苦。忧郁本身正是欲望受到阻碍或挫折的结果，所以一般都伴之以痛苦的情调。但沉湎于忧郁本身又是一种心理活动，它使郁积的能量得以畅然一泄，所以反过来又产生一种快乐。一切活动都可以看作生命力的表现，这种表现的成功或失败就决定伴随这些活动产生的情调的性质。当生命力成功地找到正当发泄的途径时，便产生快感。所以，任何一种情绪，甚至痛苦的情绪，只要能得到自由的表现，就都能够最终成为快乐。一个儿童大哭之后的破涕一笑，我们在感情激动之后体会到的平静和愉快，就是典型的例子。同样，任何一种情绪，甚至快乐的情绪，只要得不到自由的表现，就都可能最终成为痛苦。例如，强制地忍住不笑，或者极力保守一种秘密，都能引起痛感。我们所谓“表现”，主要是指本能冲动在筋肉活动和腺活动中得到自然宣泄，也就是说，象达尔文说“情感的表现”时那种意思；其次是指一种情绪在某种艺术形式中，通过文字、声音、色彩、线条等等象征媒介得到体现，也就是说，是“艺术表现”的意思。一种情绪在被强烈地感觉到，也就是说，在它的能量被释放在适当的肉体活动中时，就已经表现了一半。当它外在化为具体的象征并传达给别人时，就得到了充分的表现。在本来的心理学意义上的表现和在艺术意义上的表现，都能够减轻心理的负担，给人以快乐。忧郁中的快乐正是表现的快乐，是让引起痛感的情绪畅快宣泄而不人为地去压抑它。让我们用失恋的情形来做例子。爱情意味着朝向一个目标的努力，即求得被爱者用爱情作回报。一旦得不到回报，爱的活动就受到阻碍，不能达到它的目标。于是它产生出给人痛苦的

失望。在这种失望当中，生命力的发挥改变了方向，从朝向固定目标的努力变成沉思这一努力的失败。对痛苦的这类沉思是忧郁的一种，它使遭到阻滞的精力得以宣泄。主体虽然从外在方面看来似乎无能为力，但在精神上却是活跃的。这就可以解释为什么忧郁总是搀杂着一点快感在其中。通过变痛苦为快乐的这种微妙办法，人的心理总在努力恢复由于外力阻碍而失去的平衡。

忧郁情调的例子很清楚地说明，快感和痛感并不是互相绝不相容的。正如痛苦常常包含着快乐的萌芽那样，快乐也可能包含着痛苦的萌芽。济慈说过：“就在我们欢笑的时候，某种烦恼的种子已经撒在世事变迁的广阔耕地上——就在我们欢笑的时候，它在发芽、生长，忽然之间就会结出我们不得不采摘的有毒的苦果。”快乐和痛苦象善与恶一样，是互相关联的，都在互相的对立和比较中显出各自的特性。它们不仅互相产生，而且常常共同存在，以各种比例混合在一起。由于一般人都认为，一种意识活动的情调总是快乐的或者痛苦的，当两者达到平衡的时候，就会象酸和碱在溶液中一样互相中和，于是我们有责任把问题讲得更明白些。让我们以怜悯这种情绪为例。怜悯是纯快乐的，还是纯痛苦的？我们在第五章里已经分析过，怜悯由两种因素构成，即爱和惋惜感。由于它包含爱的成分，所以是快乐的，由于它包含惋惜的成分，所以又是痛苦的。设想一位母亲看护有病的孩子，她的情绪显然不能说是纯快乐的，因为她的爱已临近怜悯和焦虑；随着这些情绪的强烈，痛苦也越来越占居主要地位。去掉痛感的成分，怜悯就不成其为怜悯。甚至在怜悯成为一种审美感情时，它的主要成分中也仍然包含痛苦的因素。我们在第五章里已经说明，怜悯作为一种审美感情，和秀美感有关系。秀美的东西因为表现出温柔和爱，所以能引起我们的快感，但我们如果仔细分析

我们的情绪，就可以看出其中有一点痛感的成分，那娇弱而易受伤害的样子使我们为之感到有些惋惜。恐惧是又一种带着混合情调的感情。对大多数人说来，它好象是一种纯粹痛苦的感情，但是，它也有它吸引人的地方。喜欢冒险的人并非真的“无所畏惧”，而只是喜欢冒险，喜欢品尝恐惧的滋味。恐惧成为一种强烈的刺激，唤起应付危急情境的非同寻常的大量生命力。它使心灵震惊而又充满蓬勃的生气，所以也包含着一点快乐。作为一种审美感情，它与崇高感是有关联的。我们在第五章里已经说明，崇高的事物在使我们屈服的同时带给我们快乐。恐惧中痛感的成分非常突出，使它往往接近于恐怖。

如果我们把这同样的分析分别应用于其他情绪，如愤怒、仇恨、忌妒、好奇、哀悼、离别之苦等等，我们就会得出相同的结论，即痛苦和快乐常常相混而形成一种混合情调，既非纯粹的痛苦，也非纯粹的快乐。混合情调是早在柏拉图的《斐利布斯篇》中就有的概念。沃尔格姆特博士(Dr. A. Wohlgemuth)等人进行的近代实验工作充分证明了它的存在。^①它也是弗洛伊德的“矛盾心理”或“两极性”理论的基础。^②例如，爱与恨并不象一般人认为的那样互相格格不入。弗洛伊德告诉我们，就象“特怖”那种情形，我们无意中会喜爱我们仇恨或恐惧的事物；又象“俄狄浦斯情意综”那种情形，我们也常常无意中恨我们所爱的事物。有些现代心理学家，例如爱瓦尔德·黑克尔(Ewald Hecker)，认为在喜剧和笑里，快感和痛感也是互相掺杂，很象搔痒时的情形。所以，我们完全可以设想一种混合着痛感并因而更为强烈的

① 沃尔格姆特：《快感与非快感》，载《英国心理学论文杂志》附刊第六期。

② 弗洛伊德：《图腾与特怖》。

快感的存在，忧郁就是这样一种快感，我们还将证明，悲剧中的快感也是这种情形。

三

我们可以把以上所述的内容总结为下列几点：

1. 忧郁是一般诗中占主要成分的情调。

2. 忧郁情调来自对不愉快的事物的沉思，因为它是活动受到阻碍的结果，所以是痛苦的；但这种痛苦在被强烈地感觉到并得到充分表现时，又可以产生快乐。

3. 对忧郁的这种分析进一步证实了关于情感心理的动力论：快乐来自一切成功的活动，痛苦则是生命力在其离心活动进程中遭受阻碍的结果。消除这种阻碍则可以变痛苦为快乐。

4. 快乐和痛苦并不互相中和；它们常常掺杂起来形成一种混合的情调。

悲剧的欣赏完全符合这几条总的原理。我们在第五章里已经说明，悲剧情感区别于纯粹的悲哀，因为它具有纯粹的悲哀所缺乏的鼓舞人心的振奋力量。但是，这并不是说在伟大的悲剧里没有一点哀伤或忧郁的情调。《被缚的普罗米修斯》中哀叹人在神面前渺小无力那首著名的合唱、哈姆雷特沉思“生存还是毁灭”那段独白，麦克白把人生视为痴人讲的故事那个比喻，以及别的许多脍炙人口的悲剧片段，都证明事实恰恰相反。悲剧中总是有一点悲观的音调，尽管这种音调可能被更突出的英雄主义和慷慨激昂的庄严音调压制，成为不引人注意的低音。悲剧快感中有一部分正是由于有这样一种悲观音调的存在，也正因为如此，我们在悲剧中体验到的就不是一种单纯的快感，而总是混合着一定程

度的痛感。这种混合的情感多多少少有些类似沉湎于忧郁思绪的人感到的苦中之乐。当然，痛感不会一直存在，而是最终转化为快感，并增强在怜悯和恐惧以及在观赏形式的美当中获得的积极的快感。痛感向快感的这种转化，首先是由于痛感通过身体的活动得到缓和，痛苦在被感觉到的同时，郁积的能量也就随着产生器官和筋肉活动的冲动一起得到宣泄。这种转化也有艺术表现的原因：痛苦在具体化为艺术象征的同时，也就被艺术家的创造性想象所克服和转变了。它通过艺术的“距离化”而得到升华。痛苦的征服象丑的征服一样，都代表着艺术的最大胜利。它必然在我们心中引起一种昂扬的生产力感。阿贝克隆比教授 (Prof. Abercrombie) 说：

无论艺术中可能包含多少悲观主义的成分，伟大的艺术本身绝不可能是悲观的。例如，列奥巴迪有些诗作对生存的价值提出疑问，但甚至在它们怀疑的同时，生命在这样崇高的艺术中把握住了事物本性而取得伟大成就，也就使我们深深感到人生的胜利。

在伟大的悲剧杰作里，阿贝克隆比教授所谓“事物本性”的“把握”无疑比在列奥巴迪的诗或哈代的小说里更明显。悲剧化悲痛为欢乐，把悲观主义本身也变成一种昂扬的生命力感。这样的胜利本身就是快乐的一大源泉。

如果我们可以用数学方程式来表现已经得出的结果，那就可以说悲剧快感是怜悯和恐惧中积极的快感加上形式美的快感，再加上由于情绪的缓和或表现将痛苦变为怜悯和恐惧而得到的快感，最后得出的总和。当然，在这里还可以列入其他不重要的几

项，不过以上各项已经列出了主要的因素。

我们表述的观点可以和前面一些有关而又不同的理论作一比较。丰丹纳尔(Fontenelle)是最早见出悲剧中痛感与快感紧密相关的人之一。^①他认为快感与痛感在起因上差别不大。例如，搔痒通常产生一种愉快的感觉，但如果用力过分，就可能引起痛感。因此，快感只是减弱的或者减轻的痛感。我们在悲剧中体验到的情感也与此大同小异，它主要是痛感，但这种痛感被戏剧的幻觉减弱而变成快感。丰丹纳尔写道：

在我们所看见的一切当中，归根结蒂总有一点虚构的意识。这种意识尽管微弱而且隐蔽起来，却已足够减弱我们看见自己喜爱的人受苦时感到的悲痛，把这种痛苦减少到很弱的程度，以致把它变为快乐。我们为自己喜欢的人物的不幸而哭泣。与此同时，我们又想到这一切都是虚构的，并用这想法来安慰自己。正是这种混合的感情形成一种悦人的哀伤，使眼泪带给我们快乐。

大卫·休谟在他论悲剧的有趣论文中，^②认为丰丹纳尔的观点很有道理，但还不完善。他接受了痛苦可以转变成快乐的观念，但却反对把这一转变说成是幻觉感造成的。他举出西塞罗讲演中关于维尔斯(Verres)残杀西西里俘虏的动人描述为例。这一事件并非虚构，所以西塞罗在法官和听众当中唤起的深切的同情和满足不可能归因于虚幻感。在休谟看来，这是雄辩的效力，而他所

① 丰丹纳尔：《诗学的沉思》，1678年，第三六节。

② 休谟：《论悲剧》，1757年，第一二七至一三三页。

谓雄辩是指艺术表现的美。悲剧快感也主要由于雄辩的力量。怜悯和恐惧总是比欢乐或满足更能打动人心。在心灵被怜悯和恐惧打动之后，它就更能敏锐地感受诗的音乐和优美。在阅读悲剧或听到朗诵悲剧时，我们也必定体验到痛苦。但这痛感却被艺术表现的美引起的快感所淹没了。休谟说：

用这种方法，不仅忧郁情绪的不舒适感完全被更强烈的相反的情绪所征服和消除，而且所有这些情绪的全部冲动都转变成快乐，更加增强了雄辩在我们心中引起的欣悦之情。

休谟对待丰丹纳尔一再强调的幻觉概念，似乎不够公平。我们在第二章已经说明，悲剧是“距离化”地再现生活，而舞台表演的虚构性无疑是“距离化”的因素之一。的确，在审美观照达到迷狂的一刻，我们也许不会象丰丹纳尔认为的那样，有意地注意到“这一切都是虚构”，但我们并不把悲剧当成可以对我们个人的希望和担忧发生影响的生活现实，也是毫无疑问的。悲剧好象在半空中飘动，而正是这种理想的性质减弱了现实生活中类似的不幸和灾难通常会有痛苦。休谟所谓“雄辩”正是另一个“距离化”因素。说雄辩的效力加强了幻觉感，也许更符合实际情形，因为在实际生活中，悲惨的事件是绝不可能在和谐的人为的艺术语言中得到表现的。休谟自己也意识到了对悲惨事件采取“有距离的”观点和“没有距离的”观点是不一样的，因为他曾在另一个地方说过：“如果想象的活动不能高于情感的活动，就会产生相反的结果。”例如，“维尔斯的耻辱、混乱和恐怖都毫无疑问随着西塞罗崇高的雄辩而增强，他的痛苦和不安也是如此。”因此，雄辩要产生效力，就不能允许实际的态度妨碍想象的发挥。

在西塞罗演说的时候，维尔斯的感情和其余听众的感情之所以不同，就在于法官和听众们不象维尔斯那样与这件事有切身的关系，因而可以采取一种较超然的态度对待这件事，也就是说，他们更能够多多少少把西塞罗对这场屠杀的描述当作虚构的故事或一幅画那样来欣赏。

休谟认为心灵一旦被怜悯和恐惧打动，就对艺术的作用更加敏感，这一观点表现出他心理学上的独特眼光，对我们理解悲剧快感也是极有价值的贡献。艺术欣赏基本上是一种情感经验，我们必须为之进行准备。在悲剧的“形式美”方面能发挥其最大效力之前，必须先使心灵具备适当的情感基调。悲剧比其他艺术效果更强烈，就是由于它通过激起两种最强烈的感情，使心灵达到极高的情感基调，从而使它最适于接受艺术的影响，欣赏声音与形象、比例与和谐等等。

在强调悲剧中快感和痛感的密切联系这一点上，丰丹纳尔和休谟都作出了贡献。但是，他们并没有解决这种联系的本质这个谜。首先，快感并不能象丰丹纳尔所说那样，仅仅描述为减弱了的痛感。快感与痛感之间的差别不仅是量的差别，而且基本上是一个质的差别。痛感可以产生快感，但痛感只要还是痛感，就不是快感。此外，快感和痛感可以混合在一起，但混合的情感却有它自己的特征，既不等于减弱的痛感，也不等于增强的快感。其次，休谟认为痛感的冲动被转变来增强由雄辩引起的快乐，也同样是大可争论的。他自己承认，痛苦的情绪“完全被更强烈的相反的情绪所征服和消除”。他是否认定，在这一过程中，痛苦情绪的冲动就没有被同样地征服和消除呢？痛感一旦被征服和消除，也就不复存在，因而也就不是被转变成了快感。痛感的冲动和快感的冲动是互相对立的，怎么可能转变这个去加强另一个呢？

我们提出的是比以上两种都更简单的观点。痛苦在悲剧中被感觉到并得到表现，与此同时，它那郁积的能量就得到宣泄而缓和。这种郁积能量的缓和不仅意味着消除高强度的紧张，而且也是唤起一种生命力感，于是这就引起快感。这种由痛感转化而成的快感更加强悲剧中积极的快感，这种积极快感的原因一方面是悲剧的怜悯和恐惧，另一方面则是作为艺术品的剧作的美，如整齐和适当的比例、声音与形象的和谐、性格描述的深刻真实等等。

第十章 “净化”与情绪的缓和

—

在前一章里，我们已经说明快感来自活动即生命力畅快的发挥；甚至给人痛感的情绪，只要能在身体的变化活动或在某种艺术形式中得到自然的表达，也能够产生快感。我们已说明的道理为我们奠定了基础，可以来探讨著名的关于悲剧净化的理论。

亚理斯多德认为，悲剧的作用是“激起怜悯和恐惧，从而导致这些情绪的净化”。^①我们在第五章里已讨论过悲剧中怜悯和恐惧的本质，现在要讨论的，只是颇为难解的“净化”(catharsis)一词。关于这个词的含义，众说纷纭，约翰·莫里(John Morley)在《论狄德罗》一书中指责这种没完没了的争论，认为这是“人类智力的耻辱，是难看的空谈无补的丰碑”。于是，继高乃依、莱辛、贝内斯(Bernays)等人之后的论者就处于一个两难的境地。他们究竟该置此问题于不顾，还是该在这“空谈无补的丰碑”上再去增添一砖一瓦呢？也许，我们仍然有一点理由来谈论这个古老的问题，亚理斯多德著作的评注家们大多主要限于讨论这一问题的语义学方面，他们主要关注的是这种或那种解释是

① 亚理斯多德：《诗学》第六章。

否符合《诗学》原文的意思，是否能从亚理斯多德其他著作如《政治学》当中得到佐证，以及是否与希波克拉提斯(Hippocrates)、柏拉图和其他希腊学者使用这个词的含义一致。这种种努力当然都很有必要，但却并不完全。即使对这个问题的语义学方面详加讨论，作出了结论，我们仍然不知道赋予“净化”一词的含义是否有可靠的心理学的基础，也就是说，从心理学的角度来看，在什么意义上我们可以说悲剧的确能导致“净化”。后面这一点正是我们在本章中要加以解决的问题。

我们在此不必详述各派学者对“净化”一词提出的种种解释。大致说来，大家争论的中心在于：究竟应该把这个词看成从医学借来的比喻，意为“宣泄”，还是看成从宗教仪式借来的比喻，意为“涤罪”。高乃依和莱辛等较早的理论家都采取后一种解释。他们认为悲剧具有道德作用，它能涤除我们情感中不洁的成分，帮助我们形成合乎美德要求的思想意识。但是在下面这两个问题上，坚持这种解释的人又发生了意见分歧：

1. 被涤除的东西究竟是什么？

2. 悲剧怎样完成这样一种净化心灵的过程？

对第一个问题，已提出的答案有三种。据高乃依的观点，悲剧涤除的是悲剧中表现的所有情绪，包括愤怒、爱、野心、恨、忌妒等等。莱辛则认为亚理斯多德定义中的原文不是指悲剧表现的情绪，而是悲剧激起的情绪，即“怜悯和恐惧以及类似的情绪”，并以此为理由驳斥了高乃依的观点。但莱辛在这一点上似乎自相矛盾，他的论述常常暗示悲剧涤除我们心中的情绪，而不是涤除情绪中不洁的成分。^①

^① 莱辛：《汉堡剧评》，第四八篇。

在净化过程如何完成这一点上，意见的分歧甚至更大。据高乃依的看法，我们是因为害怕遭致类似的灾祸，才去掉造成这类灾祸的有害情感。他说：

我们看见和自己一样的人遭到不幸而深感怜悯，并为自己可能遭到同样的不幸而恐惧，这恐惧使我们想逃避不幸，我们亲眼看见激情把我们怜悯的人推进不幸的深渊，于是想清洗、缓和、矫正，甚至根除我们自己心中的这类情绪。^①

莱辛把净化与调节等同起来。在实际生活中，人们体验到的怜悯和恐惧不是太多，就是太少，而悲剧通过时常激起这两种情绪，可以把它们调节到恰到好处的程度。他说：

悲剧对情绪的净化全在于把怜悯和恐惧转变为合于美德的思想感情。而据亚理斯多德所说，每一种美德都在于中庸有度，在它的两面都各是过度或不足的极端。悲剧如果把怜悯转变为美德，它就必然能使我们完全摆脱怜悯的两个极端；对于恐惧，悲剧也必定能起同样的作用。

还有一些人强调悲剧净化过程中艺术所起的作用。通过艺术表现以及剧中表演的灾难的虚构性，悲剧能在我们心中激起不象现实生活中的怜悯和恐惧那样痛苦、因而也是更纯粹的另一种怜悯和恐惧。这就是丰丹纳尔和巴多(Batteaux)的观点。^②

① 高乃依：《论悲剧》，第三三八页。

② 见丰丹纳尔：《诗学的沉思》，第三六节。

但是，以魏勒(Weil)和贝内斯为首的大多数现代学者，都抛弃了对“净化”一词的道德论解释，而倾向于从医学的意义上理解这个词，把这个词解释为“宣泄”或“缓和”。他们举出亚理斯多德在《政治学》第八卷讨论音乐的净化作用一段作为例证。由于这是现存唯一一段亚理斯多德解释“净化”含义的文字，所以我们最好全文引出。亚理斯多德认为长笛只宜于吹奏“起到净化而非教育作用”的乐曲，然后进一步说：

象怜悯和恐惧或是狂热之类情绪虽然只在一部分人心里是很强烈的，一般人也多少有一些。有些人受宗教狂热支配时，一听到宗教的乐调，就卷入迷狂状态，随后就安静下来，仿佛受到了一种治疗和净化。这种情形当然也适用于受怜悯恐惧以及其他类似情绪影响的人。某些人特别容易受某种情绪的影响，他们也可以在不同程度上受到音乐的激动，受到净化，因而心里感到一种轻松舒畅的快感。因此，具有净化作用的歌曲可以产生一种无害的快感。①

贝内斯等人把《政治学》这一段中所谈到的净化借来说明《诗学》中悲剧的定义。正象音乐可以净化宗教狂热一样，悲剧也可以净化怜悯和恐惧。但这种净化的本质究竟是什么呢？在这一点上又是众说纷纭。贝内斯把它局限为简单的情绪缓和的概念，说这是过量情感的一次愉快的发泄。据说在古希腊医学中，“净化”是指放血或用泻药治病的专门术语。例如，身体里有几种体液，如果都积过多，就会产生病害，但可以用医药办法驱除

① 亚理斯多德：《政治学》，第八卷。

过量的体液。怜悯和恐惧的净化也与此相似。巴依瓦脱这样描述净化过程：

怜悯和恐惧是人性中的成分，但在有些人身上它们多到不适当的程度。这些人尤其有必要体验悲剧的激情，但在一定意义上说来，悲剧激情对一切人都是有好处的。它的作用好象一剂良药，可以产生净化，使心灵减少和缓和郁积在心中的情绪；由于人需要缓和，所以伴随着缓和过程总有一种无害的快感。^①

布乔尔试图把涤罪和宣泄这两种概念结合起来。怜悯和恐惧的情绪不仅被缓和，而且被涤除了其中痛感的成分。布乔尔写道：

在希波克拉提斯的医学语言中，净化严格说来是指从身体里除掉引起病痛的成分，从而纯化其余部分。应用到悲剧上时，我们就看出现实生活中感到的怜悯和恐惧含有不健康的致病成分。在悲剧激起怜悯和恐惧的过程中，这类情绪得到缓和而且涤除了其中的致病成分。随着悲剧情节的推进，心中先是发生一阵骚乱，然后又平静下来，低等形式的情绪也被转变成更高等而且更纯粹的形式。现实的怜悯和恐惧中的痛感成分被涤除了；这些情绪本身也得到了净化。^②

① 巴依瓦脱：《亚理斯多德论诗艺》，第一五五页。

② 布乔尔：《亚理斯多德的诗歌理论》，第二五三至二五四页。

二

在关于悲剧净化问题的各种理论中，有三个概念是非常突出的：

1. 悲剧可以导致情绪的缓和，使怜悯和恐惧得到无害而且愉快的宣泄。
2. 悲剧可以消除怜悯和恐惧中引起痛感的成分。
3. 悲剧通过经常激起怜悯和恐惧，可以从量上减少怜悯和恐惧的力量。

这三个概念与现代弗洛伊德派心理学很明显地相似。但我们在下一节里再谈弗洛伊德派对净化的观点，现在只从普通心理学观点来考察一下这三个概念。

让我们先来看情绪缓和的概念。

首先，什么叫情绪？似乎大多数现代心理学家都一致认为，情绪与本能密切相关。起一种情绪时，必定有一种对应的本能同时在起作用。例如一个人突然瞥见一只老虎，迫近的危险引动他逃跑的本能冲动，而他内心则经验着恐惧的情绪。一切情绪都伴随着一定的筋肉和器官的变动，如四肢的活动、呼吸、血循环和腺分泌的改变等等。这类变动通常被称为情绪的“表现”。它们是身体对由环境所决定的本能活动作出的适应性变化。譬如在恐惧的情形下，逃跑的本能活动表现为快速跑动，以及使跑动更有效的内脏器官的相应变化。意识到这种身体的变动无疑会影响情绪的性质，但是却并不象詹姆斯和朗吉(Lange)认为的那样，构成那种情绪的总和；因为在筋肉和器官的感觉之上，主体还能意识到动力的成分，即麦独孤教授所谓“通过各种手段朝向一个目

标的不懈努力”。那么，所谓情绪，再用麦独孤教授的话来说，就是“本能冲动起作用的标志”。①

情绪的一般性质就是这样。所谓“情绪的缓和”又是什么呢？每种本能都可以看成是潜在能量的积蓄，在它被引动时，这些潜在能量就激发某种冲动并变为各种筋肉活动。在主体这方面，本能冲动以及与之相应的筋肉活动等全部变化，都是作为情绪被感觉到的。我们说情绪得到“缓和”，其实就是指本能的潜在能量得到了适当的宣泄。因此，情绪的缓和不过是情绪的表现。情绪并不总是能得到表现，本能冲动有时会被相反的冲动抑制，或者被社会力量武断地压抑。例如，一个文明人并不总是能用哭泣来表现悲伤，用笑来表现欢乐。本能冲动被压抑后，其潜在能量就会郁积起来，以致对心灵造成一种痛苦的压力。在较严重的情况下，压抑有可能引起各种精神病症。但是，压抑力量一旦被除掉，郁积的能量就可能畅快地排出，在各种筋肉活动中得到适当宣泄。其结果由于是紧张状态的缓和，所以是一种快感。

在情绪表现的意义上理解“情绪的缓和”，已是一种定论，并已为诗人和艺术家们普遍承认。欧里庇得斯的《美狄亚》中的合唱曲有这样几行：

难道就没有人用一支歌
或者用急管繁弦的音乐
来抚慰深沉的黑暗和灾难、
那使人心碎的夭亡和痛苦？②

① 麦独孤：《心理学概论》，第三二五页。

② 欧里庇得斯：《美狄亚》，第一九〇行。

同样的思想是近代诗人们一再重复的。斯宾塞警告我们，不要压抑感情：

说出悲哀吧：无言的痛苦
向心儿微语，要它破碎。^①

另一方面，华兹华斯又讲到情绪缓和的快乐：

痛苦的思绪向我袭来，
及时抒发减少了悲哀，
使我平静。^②

罗伯特·柏顿承认自己写书论忧郁，正是为了逃避忧郁。凯贝尔(Keble)谈到“诗的治愈力”(vis medica poetica)：“毫无疑问，诗的一个最终原因就是：对许许多多人来说，它可以抒发怨愤，使他们不致疯狂。”^③拜伦也写道：诗歌是“想象力的熔岩，它的爆发避免了地震。人们说诗人从来不会发狂或很少发狂，……但他们往往几乎要发狂，所以我不得不认为，诗的用处正在于预见到并防止人混乱疯狂。”^④别的许多作家也说过类似的话，但上面所引就足以证明情绪缓和的概念在诗人当中是何等流行。这样广泛被人接受的概念自然是不无道理的。

上面所引各例一般称为艺术表现。艺术表现归根结蒂应该被看成一种情绪表现，就象哭、笑、发抖、脸红等等一样。但艺术

① 斯宾塞：《仙后》，第二部，第一节，第四六行。

② 华兹华斯：《不朽的幻象》。

③ 约翰·凯贝尔：《历史和批评论文集》。

④ 拜伦：《书信集》，普列斯柯特引，第二七二页。

表现不仅仅是郁积能量的宣泄，而且还有别的因素，那就是同感。艺术不仅表现艺术家的主观感受，而且要传达这种感受。情感一旦传达出来，就被大众分享，这种同感的反应对情感本身也会起作用。人们说：“快乐有人分享，是更大的快乐，而痛苦有人分担，就可以减轻痛苦。”艺术表现象教徒的祈祷和忏悔一样，有双重的作用：它既是减轻心上的负担，也是吁请同情。后一种快乐可以大大增加前一种快乐。我们可以说，情绪不仅得到表现，而且被别人分享时，便是得到了双重的缓和。

情绪缓和的本质就是这样。那么，在多大程度上我们可以说悲剧能造成情绪的缓和呢？要弄清楚这个问题，最重要的是必须记住，怜悯和恐惧象其他各种情绪一样，不是心中随时存在的具体事物，而是心理作用。它们只有在某种客观事物刺激之下才会出现。它们在刺激产生之前和之后都不存在。在刺激产生之前，它们只是本能的潜在性质，这类潜在性质在适当时候可以使人产生一定的情绪。例如，怜悯只有在面对着值得怜悯的对象时，才会产生，恐惧也是一样。怜悯和恐惧总要有对象，在没有什么值得怜悯或恐惧的时候，说怜悯和恐惧就毫无意义了。

显然，当我们说悲剧“激起怜悯和恐惧，从而导致这些情绪的净化”时，这里的怜悯和恐惧只能是看见悲剧场面时激起的怜悯和恐惧；更确切地说，得到宣泄的只能是与怜悯和恐惧这两种情绪相对应的本能潜在的能量。情绪本身并没有宣泄，而是得到了表现，或只是被感觉到了。于是，亚理斯多德那段有名的话就等于说：悲剧激起怜悯和恐惧，从而导致与这些情绪相对应的本能潜在能量的宣泄。在这个意义上说来，认为悲剧是情绪缓和的一种手段无疑是正确的。悲剧比别的任何文学形式更能表现杰出人物在生命最重要关头的最动人的生活。它也比别的任何文艺形

式更能使我们感动。它唤起我们最大量的生命能量，并使之得到充分的宣泄。它使我们能在两三个小时里，深切体验到在现实生活中不可能体验的强烈情感的生活。它是最使人激动的经验，而我们的快感的最大来源也在于此。在剧院里，我们的合群本能得到满足，也增强这种审美快感。艺术表现，正如我们所说，是呼吁同情。不仅艺术家和观众之间有感情的交流，在观众与观众之间也有感情的交流。能找到别人分享自己对同一对象感到的快乐，永远是一种更大的快乐。在看戏时，鼓掌得不到其他观众的响应，自己的快乐也会受影响。假设一出最动人的悲剧在一个大剧场里对着一名观众表演，无论演员们多么卖力，那个观众看到周围全是空椅子，没有一个人和他一起共同欣赏，也一定会深感遗憾。一般人上剧院不仅为了体验情感的激动，也为了和同胞们共同体验这种激动。因此，悲剧中情绪的缓和不仅是自己感到情绪，而且是和别人分享自己的情绪，从而导致紧张状态的松弛。

大多数心理学家都可能接受上述有关情绪缓和所说的内容，但亚理斯多德《诗学》的评注者们往往不止于此。他们认为，怜悯和恐惧这类情绪是在悲剧的刺激之前就存在的独立实体，它们被这种刺激“涤除”或“净化”，在刺激之后仍然作为独立实体存在，只是取更纯的形式。他们把怜悯和恐惧与致病的体液相比，又把它们与希腊人所谓“迷狂”那种特殊的精神病相比。布乔尔写道：“人为激起的怜悯和恐惧可以驱除我们从现实生活中带来的潜在的怜悯和恐惧，或至少驱除其中不健康的成分。”^①以为情绪是实体，是象脏衣服一样可以洗涤的东西，这种观念是根本错误的。这是陈旧的“官能心理学”的遗迹，这种心理学把一

^① 布乔尔：《亚理斯多德的诗歌理论》，第二四六页。

切能动的心理过程都描述为静止的实体或事物。按照这种观点，悲剧可以清除情绪中引起痛感的病态成分。现在让我们根据现代心理学理论来进一步考察这个概念。

情绪的性质一部分由人的素质决定，另一部分由产生这种情绪的环境决定。让我们先来看看环境因素。属于同一类的情绪常常随环境而不同。例如，昨天我看见一只虎时感到的恐惧，就可能和今天我担心自己得了流行性感冒时感到的恐惧不尽相同，尽管在两种情况下，本能的素质差不多是一样的。不能说我今天的恐惧是我昨天的恐惧的变化形式，它们是同样的本能素质在两种不同情况下以两种不同方式在起作用。悲剧中的恐惧和现实生活中的恐惧是在完全不同的条件下激起的，所以差别更大。一种的特点是具有审美的超然性，另一种的特点却是唤起直接的实际反应。我对一个可怜的乞丐感到的怜悯和对一条蛇感到的恐惧，绝不可能因为今天我看《奥瑟罗》或《费德尔》感到了怜悯和恐惧而与昨天的寻常形式有什么不同变化。卢梭所举那个关于苏拉和菲里斯的暴君的著名例子(见第三章第三节)证明悲剧中的怜悯和恐惧与现实生活中的怜悯和恐惧并没有必然联系。

我们可以认为，当亚理斯多德的评注家们谈论怜悯和恐惧这两种情绪时，他们其实谈的是对应于这些情绪的本能素质，虽然不能说怜悯和恐惧在激动过程中被涤除了引起痛感的或致病的成分，但与此对应的本能素质却可以说得到了净化。然而，即使考虑到心理学术语的不够严密而不作苛求，去掉不健康成分即“受现实事物刺激而进入怜悯和恐惧中的痛感”，^①这样的净化概念仍然很成问题。首先，快乐和痛苦本身也并不是随时存在于精神中

① 布乔尔：《亚理斯多德的诗歌理论》，第二四七页。

的实体，而是感觉、意志和感情这类心理活动的情调。它们的本质在于只有在意识中才被感知。内在的素质潜在地处于意识水平之下时，还不能说是痛苦或是快乐的。因此，我们不能认为痛苦是怜悯和恐惧的本能素质中固有的。认为痛苦虽在感知前并不存在，但怜悯和恐惧的本能素质中可能有致病成分构成痛苦的潜在来源，这也无济于事。各种本能素质都是由于生物学上的实用意义在长期进化过程中逐渐获得的。它们是全人类都具有的，只是人与人之间有极微小的差异；也就是说，它们是正常人的心理资质。如果说它们在个别人身上呈病态形式，这种病例毕竟是罕见的，在悲剧的科学定义中完全可以忽略不计。无论在古代希腊或在近代欧洲，悲剧都不是疯子和狂人的治疗手段，而是正常人的公共娱乐。亚理斯多德一向重视基本情况和偶然情况之间的区别，他当然决不会在悲剧定义中引入一个不是某一类人（在这里是所有悲剧观众）所共有的属性。

其次，有人认为悲剧的怜悯和恐惧之得到净化，是因为它们被虚构的灾难激起，并不含有痛感。我们已经一再指明，怜悯和恐惧是具有混合情调的情绪，既有快感，也有痛感。它们之所以成其为怜悯和恐惧，正在于具有这种混合情调。如果去掉这些情绪中的痛感成分，剩下的就不再是怜悯和恐惧，而是完全不同的别的情绪。怜悯必然包含一种惋惜感，恐惧必然包含一种危急感，所以全然没有痛感的怜悯和恐惧是不可想象的。

认为悲剧净化是完全涤除或在量上减少怜悯和恐惧，这种概念是和弥尔顿、莱辛等大诗人的名字联系在一起的。这种概念虽然避免了假设没有痛感的怜悯和恐惧这个难题，却并不更合道理。本能和情绪都是从我们的祖先那里继承下来的，千百年来很少有什么变化。难道在剧院里仅仅两三个小时被虚构的情节所激

动，就能把它们全部除掉或部分地减少吗？此外，人们都普遍承认事物总是熟能生巧，一种机能经常得到锻炼，就会更加发展和增强。没有任何理由认为怜悯和恐惧会是例外。伽利特先生说得好，这两种情绪并不是“越用越少的积蓄，而是正象柏拉图也知道的那样，越练越强的能力”。①

三

近来常有人从弗洛伊德派心理学的观点出发解释悲剧的净化作用。普列斯柯特教授(Prof. Prescott)的《诗的心理》一书，就是以弗洛伊德关于潜意识愿望的学说为基础，探讨诗的创作和欣赏活动。他在书中认为，净化不仅是悲剧的，而且是一般诗的作用。他写道：

伴随着情节的虚构而产生的，是情感的真实，而在这一切背后是根本的欲望。诗的激情至多是平常心绪的紊乱，当它从被压抑的强烈情感中产生时，就成为诗的疯狂——一种威胁心灵平静的状态，而诗的净化作用可以把它减轻。②

鲍都文先生(M. Baudouin)也执同样见解。他说，“精神分析学为亚理斯多德早就提出的一个观念，即净化观念，提供了出色而意料不到的证明。”③ 甚至对弗洛伊德学说好象并不热心的狄克

① 伽利特：《美的理论》，第六七页。

② 普列斯柯特：《诗的心理》，第二六〇至二七七页。

③ 鲍都文：《艺术心理学》，1929年，第二〇〇至二〇八页。

逊教授也承认，净化观念能引起我们的兴趣，是“因为它已经预示了强调受压抑欲望的危险性这类现代心理学观念”。①

有一些情况似乎能说明，把亚理斯多德净化说与弗洛伊德心理学联系起来是不无道理的。首先，魏勒、贝尔内及其一派学者的著作中，有很大部分都十分接近把艺术看成潜意识愿望的升华这种弗洛伊德派的观点。强调给情绪以宣泄机会的必要性，承认郁积的情绪象致病体液一样能导致精神病，似乎已露出了弗洛伊德派压抑概念的端倪。他们承认净化是“对灵魂起治疗作用，就象药物对肉体起作用一样”。净化是被抑制的情绪的“缓和性宣泄”，可以使精神恢复平静。这种思想和弗洛伊德的思想显然是一致的。其次，弗洛伊德本人常常把他探索潜意识深处的特殊方法称为“净化疗法”。正是这种“净化疗法”的发现掀起了精神分析运动。弗洛伊德不厌其烦地讲过他的同事勃洛尔医生(Dr. Breuer)如何治好一个患癔病的年轻姑娘的故事，勃洛尔让这位姑娘恢复已经失去的记忆，不用抑制感情而重新唤起形成病因的一幕幕往事的情景。弗洛伊德用“净化疗法”来解释这个病例的道理。他说：

按照那种假说，癔病症状的产生是由于心理进程的能量被阻碍而不能受意识影响，并被转移到身体的各部神经之中(“转化过程”)。这样，一个癔病症状就成为一个未实行的心理行动的替代，以及对本可以导致那个行动的偶因之回忆的替代。根据这种观点，走入迷途的情感的解放和沿着正常途径的发泄，就可以引向精神正常状态的恢复(“发泄”)。②

① 狄克逊：《论悲剧》，第一一八页。

② 见弗洛伊德为第十四版《大英百科全书》撰写的条目《精神分析学》。

弗洛伊德所谓“情感的解放和发泄”显然类似于贝内斯所谓怜悯和恐惧的“缓和性宣泄”。弗洛伊德在最终确定“精神分析”这一术语之前，就已使用过“净化疗法”一词，他又喜欢用希腊神话和希腊悲剧中一些人物，如“俄狄浦斯”、“厄勒克特拉”、“普罗米修斯”等等，象征一定的“情意综”，由此种种，我们不妨设想，弗洛伊德的心理学理论大概有许多地方得益于早在他写作之前诗学界就已热烈进行的关于悲剧净化作用的讨论。

我们不必在此对弗洛伊德派心理学进行一般的讨论，而只考察象普列斯柯特、鲍都文等人对亚理斯多德所用的“净化”一词作弗洛伊德派的解释，究竟有多少道理。为了清楚起见，我们把问题的两个不同方面分开来讲：先讲受到净化作用的对象，再讲完成净化作用的方法。

在讨论受到净化作用的对象时，应当明确区分悲剧所表现的情绪和悲剧激起的情绪。我们在本章第一节已经看到，莱辛早已指出了这一区别。悲剧表现的情绪是悲剧人物感到的，而悲剧激起的情绪则是观众感到的。的确，观众可以同情地分享剧中人的情绪，但除此而外，他们还可以感到明确地属于审美范畴的情绪，在悲剧中感到的，正如我们已经说明的那样，是怜悯和恐惧。例如，悲剧《奥瑟罗》表现的情感是忌妒和悔恨，但你看这出悲剧时剧中主人公感到的情绪却是怜悯和恐惧。几乎所有现代学者都一致认为，悲剧中受到净化作用的情绪是怜悯和恐惧，而不是象爱、忌妒、野心等被表现的情绪。但是，当弗洛伊德派学者谈论净化或升华时，他们所想的并不是激起的情绪，而是表现的情绪。他们把“俄狄浦斯情意综”(Oedipus-complex)作为一个关键性概念，尝试用它来分析一切悲剧。他们到处去发现儿子对母亲的乱伦的情欲和对父亲的忌妒和仇恨。有时父亲的形象变成暴

君，如在《被缚的普罗米修斯》中，那个剧里被窃的天火据说代表性的能力(K·亚伯拉姆：《梦与神话》)。席勒的《堂卡洛斯》和《威廉·退尔》也是如此(奥托·兰克：《诗和传说中的乱伦主题》)。有时，父与子的冲突换成兄弟之间的冲突，如拉辛的《布里塔尼居斯》和席勒的《麦西纳的新娘》(奥托·兰克)，在后面这出剧里，母亲还被换成了妹妹。厄内斯特·琼斯(Ernest Jones)在他的论文《哈姆雷特问题与俄狄浦斯情意综》中，对莎士比亚的名剧作了一番极巧妙的精神分析学研究。他认为克罗迪斯和哈姆雷特都表现出俄狄浦斯情意综。克罗迪斯杀死自己的兄长(其实就是改头换面的父亲)，娶了嫂嫂(其实就是改头换面的母亲)为妻。所以，他使自己的愿望以曲折的方式得到了满足。他的成功激起了年轻的哈姆雷特心中的俄狄浦斯情意综，哈姆雷特爱恋他的母亲，所以恨克罗迪斯(现在克罗迪斯又成了改头换面的父亲)。父亲和儿子都可以由不同的几个人分别代表。在《哈姆雷特》中，父亲的形象先是老哈姆雷特，然后是克罗迪斯，最后又是波乐纽斯代表的，波乐纽斯有一套处世哲学，喜欢滔滔不绝地说教，这些都是做父亲的长辈的特点。这三个人都被牺牲来满足一个隐秘的愿望。儿子的形象不仅由哈姆雷特，也由莱阿替斯和福丁布拉斯代表。和哈姆雷特不同之处在于，莱阿替斯和福丁布拉斯并没有受到抑制而失去行动能力。

我们不敢说完全懂得这些奇特新颖的理论，不过有一点是清楚的：它们都是从同一条基本原则出发，把悲剧看成象梦一样，代表满足潜意识愿望的一种曲折方式。我们大家心上都有俄狄浦斯情意综的沉重负担，悲剧可以解放和宣泄附丽于这种情意综的能量，即弗洛伊德派学者通常所谓“来比多”(libido)。例如，克罗迪斯和波乐纽斯之死不仅是哈姆雷特意愿的满足，也是给我

们以满足，因为这两个人不仅对哈姆雷特，而且对我们说来，也是父亲的象征。在我们的意识中看来好象是悲剧结局，对我们的潜意识心理说来却实在是幸福的结尾。在这里可以指出，这种意义上的净化，即“来比多”的解放和宣泄，肯定不是亚理斯多德及其评注家们所说那种净化，因为他们无疑只把怜悯和恐惧看成净化作用的对象。

弗洛伊德派所理解的完成净化作用的方式，是我们要考虑的另一个问题。首先是压抑概念。在净化过程中得到解放的总是曾受压抑的东西。没有压抑，也就不会有净化的要求。压抑不仅仅是某种本能和情绪得不到自由表现，而且还意味着一个“愿望”，即一个思想及其“情感”，脱离开意识，隐藏在潜意识里。弗洛伊德派意义上的净化，主要是指一种情绪或本能力量即“情感”的宣泄，这种“情感”以及它所附丽的某种不可忍受的思想，是一直受到压抑的。其次是移置作用和假装的概念。不健康的思想总是受到意识影响的压抑，它便不可能以原来的面目出现。为了躲避警惕的“稽查者”，它不得不改头换面，取假装即象征的形式。因此，悲剧往往是一种受压抑意愿的假装形式。例如，《哈姆雷特》只是“显现内容”，而它的“潜伏意义”则是俄狄浦斯情意综，即对母亲的乱伦的恋爱和对父亲的忌妒。由于这类原始倾向不容于道德和宗教，所以一直被压抑在潜意识的深渊里。但是，附丽于这类倾向的“情感”却移置到哈姆雷特的故事上，这个故事从道德观点看来并没有什么害处，于是可以成为被压抑的那些本来的观念的替代物。通过这种曲折的方式，“情感”就在另一种渠道里得到宣泄。在这个意义上理解的悲剧净化，就是被压抑的观念的“情感”通过移置到另一个无害的观念上而得到解放和宣泄。弗洛伊德派学者们正当地把压抑和移置作用这两个概念

宣布为他们最独特的贡献。这两个概念的确不是亚理斯多德提出来，也不是他的评注家们提出来的。

弗洛伊德派的净化理论有它自己的特别含义，它和亚理斯多德的悲剧净化观念之间，除了认为不应武断地压制感情，而合理地放纵感情有益于心理健康这类基本原则之外，再没有什么共同之处。可是这些基本原则却既不是亚理斯多德的专利品，也不是弗洛伊德派所独有的，它们是几乎尽人皆知的老生常谈。用弗洛伊德派的意义来解释亚理斯多德使用的“净化”一词，显然没有什么道理。

我们还没有讨论，弗洛伊德派的净化理论应用于悲剧是否有它本身的意义。我们已经明白，这一派理论的独特性主要在于压抑概念和移置概念。这两个概念都来源于神经病症的研究，在应用于神经病例时，也许是能起作用的有用假说。但神经病例毕竟是少数，而弗洛伊德把一种本来只用于解释某些病症的理论普遍应用于人类全体时，实际上就把我们大家都当成了疯子。他的意思似乎是说：人类集体地害着一种隐秘的精神病，这是一种原罪，文明愈进步，罪责的负担也愈沉重。这样一种悲观思想绝难为一般常识所接受，然而科学真理和常识并不总是协调一致的。因此，要驳倒弗洛伊德派的理论，还须作更有分量的论证。批判整个弗洛伊德体系并不是我们这篇论文的任务，好在这件事已经由耶勒先生(M. Janet)在《心理疗法》一书中、麦独孤教授在《变态心理学纲要》一书中，以及别的许多杰出心理学家们做过了。在这里我们只提出以前批评弗洛伊德的人没有提出过的一点意见，也是对于悲剧快感问题特别重要的一点。

弗洛伊德把潜意识理解为一个独立实体，或各方面与意识生活相似的人格。它有自己的“愿望”，它能够编造各种各样的幻

想，它在自己黑暗的囚室里往往感到很不舒服，并寻找一切机会偷偷闯进意识领域的禁区里去。因此，潜意识能够具备意识的全部三种基本功能：认识、动力和情感。它从不懈怠，总是随时发挥这三种功能，所以附丽于本能素质的生命能量，随时在激发潜意识冲动的同时得以发泄。这种生命能量的释放本身就是一种缓和，也没有任何理由认为这种缓和不是伴随着产生快乐的情调——当然只是对潜意识心理说来的快乐。这个潜意识快乐的概念并不比潜意识观念或潜意识愿望的概念更荒唐。我们认为，弗洛伊德派心理学的根本困难在于：它实际上认为愿望是在潜意识中得到满足，而满足的快感又是在意识中感知的。如果仅仅局限于悲剧范畴之内，就可以说一切悲剧都来源于俄狄浦斯情意综，都满足我们潜意识的乱伦欲念。就算是这样，这样的满足也显然只能在潜意识中进行，因为一般人在欣赏《俄狄浦斯王》或《哈姆雷特》这类悲剧时，绝不会觉得有任何乱伦欲念的满足。这一点，也许弗洛伊德派的学者们也是承认的。但一般人在观看一出好的悲剧时，的确感到极大快乐，也就是说，虽然他们不觉得有什么欲念的满足，却能意识到满足的快乐。我们不禁要问：为什么潜意识要那么辛辛苦苦，把好处都留给意识呢？在普通语言里，欲念的满足就是体验到一种快乐。说欲念得到满足，但主体（在这里是潜意识的人格）并不感到满意，岂不是奇谈吗？然而全部弗洛伊德学说要说明的，正是这个意思。

当一般观众内省自己看悲剧时的意识经验时，就会发现自己感到了满足和快乐。如果他进一步追究快乐的原因，就会发现他之所以感到快乐，首先是因为他经历了最激动的时刻，用心理学语言来表述就是：悲剧快感就是情绪缓和的快感。他还会发现，他也由于作品的艺术性而感到满足，包括作品形象和音乐的美、

情节的巧妙进展、细致的人物刻画以及整个构思的深刻道理。艺术的形式美方面完全被弗洛伊德派忽略了，他们不懂得，诗绝不止是支离破碎的梦或者捉摸不定的幻想，他们也没有看到，隐意识的本性固然要求愿望应当以象征形式得到表现，却不一定要求以美的形式去表现。他们在艺术与生活之间并没有留下任何“距离”。悲剧的欣赏正象吃、喝或者婚姻一样，只成为一种实际要求的满足。如果按照逻辑推演下去，弗洛伊德派心理学会把一切审美经验从人类生活中排除掉。无论多么高尚和崇高的艺术，都会成为仅仅满足低等本能要求的手段。这样一种艺术观如果不是完全错误，也至少是片面和夸大的。

总结起来说，“净化”一词不能理解为潜意识愿望的满足。净化只是情绪的缓和，这是一个更简单也更合乎实际的想法，是一个被弗洛伊德派理论所暗示、却不是它所独有的概念。被净化的情绪是怜悯和恐惧，这是悲剧激起的情绪，却不一定是悲剧所表现的情绪。怜悯和恐惧的主要成分中都包含痛感。净化过程并不象大多数亚理斯多德的评注家们都认为的那样，涤除了这一痛感成分或减少了它的力量，以便使净化后的怜悯和恐惧能取比在现实生活中更为纯粹的形式；因为悲剧的怜悯和恐惧与现实生活中的怜悯和恐惧属于两类不同的经验，而且本能素质也不象主张涤除说的人们所认为的那样容易改变，对于人类的大多数说来，不可说怜悯和恐惧必然含有某种病态的成分，所以也就不能在严格的医学意义上来理解净化的含义。如果亚理斯多德用这个词不仅指单纯的情绪缓和，那么只能说他犯了一个错误。

第十一章 悲剧与生命力感

—

在进一步探讨之前，我们可以先略为回顾一下前面两章已经论述过的内容。从快乐来自不受阻碍的活动这一普通的生命力原理出发，我们得出结论是：甚至痛苦也可以成为快乐的一个源泉，只要它能在某种身体活动或艺术创造中得到自由的表现。我们论证了悲剧快感中有一部分正是痛感通过表现而转化成的快感。“表现”就是“缓和”，亚理斯多德所说的“净化”也不过是情绪的缓和。悲剧激起而且缓和的情绪，正是我们在第五章里所说那种意义上的怜悯和恐惧。按照我们的分析，这些情绪都有一种混合情调，既有积极的快感，也有痛感的成分，而这痛感成分一旦被感觉到和表现出来，就会产生缓和的快感，增强由悲剧的怜悯和恐惧以及由艺术引起的积极快感。

这样一种观点可以说是“活力论”(vitalism)观点。这种观点把生命理解为它自身的原因和目的。它是自身的原因，因为从静的方面看来，它是各派所说的力量、能量、“内驱力”、“求生意志”、“活力”或者“来比多”(libido)，正是这种力量推动生命前进。生命又是它自身的目的，因为从动的方面看来，它

不断地实现自我、不断变化地行动，如意志、努力、动作之类活动。生命的力量迫使一切生物都走向维持生命这个相同的目的。生命体现在活动中，而生命的目的则是在活动中得到自我实现。情绪就是生命在活动中实现自己的努力成功或失败的标记：在努力未受阻碍时就产生快感，受到阻挠时就产生痛感。

这种观点并没有什么新奇。从亚理斯多德到柏格森，从德里什到麦独孤，这种观点由各时代的学者们以种种方式一再重复过。由于它无所不包，所以相当含混。在应用到悲剧上时，这种观点引出了无数理论，这些理论虽然都以同样的生命力论为基础，但却各自强调某一方面，得出彼此很不相同的结论。在本章里，我们打算考察这类理论中的某几种，并努力得出关于悲剧欣赏中生命力感的一个更为准确的概念。

我们从最简单的一种，即杜博斯神父(Abbé Dubos)的观点开始。这位《关于诗与画的批判思考》的作者写道：

灵魂和肉体一样有它自己的需要，而它最大的需要之一就是精神要有所寄托(要有事干)。正是这种寄托的需要可以说明人们为什么从激情中得到快乐，激情固然有时使人痛苦，但没有激情的生活却更使人痛苦。①

对于人的精神说来，最可厌的莫过于无所事事的时候那种懒散无聊的状态。为了摆脱这种痛苦的局面，精神会去追求各种娱乐和消遣：游戏、赌博、看展览，甚至看处决犯人。任何使精神能够专注而有所寄托的东西，哪怕本来是引起痛感的，都比懒散无聊、

① 杜博斯：《关于诗与画的批判思考》(转引自林漠《论悲剧》)。

昏昏懵懵的状态好。悲剧正因为能满足使精神有所寄托的需要，所以能给人以快感。

这种理论显然很有些道理。对一般人说来，悲剧象滑稽表演或足球赛一样，不过是一种娱乐，是供市民们在无所事事、闲散无聊的时候消消遣的玩艺。马斯顿(Marston)在《安东尼奥复仇记》的开场白中，就表现了类似的观点：

僵硬的冬日阴湿寒冷，消尽了
轻快夏日的痕迹；雨雪霏霏
冻僵了大地苍白光秃的面颊，
咆哮的寒风从颤抖的裸枝上
咬掉一片片干燥枯黄的树叶，
把柔嫩的皮肤也吹得干裂。
在这种时节，一出阴沉的悲剧
才最合式入时，叫人欢喜。

此外还可以指出，使精神有所寄托的理论其实已具备了艺术游戏说的端倪。如席勒和斯宾塞所主张的，艺术和游戏一样，都是过剩精力的表现。它是生命力过分充沛的标志。人既需要发泄过剩的精力，也需要使精神有所寄托。这种寄托可以是工作，也可以是游戏或艺术。

寄托的理论虽然有些道理，但并不充足。首先，它忽略了这样一个事实：人们不仅在无事可做的时候去看戏，而且更常常在做完很多事情后，需要换一换脑子时去看戏。去看戏的观众并不总是“有闲阶级”的分子。现代戏院大多数在工业区和商业区，那里的大部分观众都是辛勤工作的人。对于他们，戏剧不仅是一

种寄托或娱乐，也是转移注意的方式。他们对一种东西体验得过多，都渴望换换别的东西。施莱格尔(Schlegel)曾经强调指出这一点。他说：

人类当中的大多数仅仅由于生活环境，或由于不可能有过人的精力，只好局限在琐细行动的狭隘圈子里，他们的日子在懵懵懂懂的习惯的统治之下一天天过去，他们的生命不知不觉地推进，青春时期最初热情的迸发很快就变成一潭死水。他们不满于这种情形，于是便去追求各种娱乐消遣，这些娱乐其实都是使精神有所寄托的令人愉快的东西，即使是克服困难的一种斗争，也是去克服较易克服的困难。而戏剧在各种娱乐当中，毫无疑问是最悦人的一种。我们在看戏时固然自己不能有所行动，却可以看见别人在行动。^①

总而言之，悲剧可以把我们从日常经验的现实世界带到伟大行动和深刻激情的理想世界，消除平凡琐细的日常生活使我们感到的厌倦无聊。

强调精神寄托的理论有一个缺点，是它不能够解释在这样多的各种寄托形式之中，为什么人们会特别爱读或爱看悲剧，也就是说，为什么悲惨的事物会比那些本身就是悦人的事物能给我们更大的快乐。伽尔文·托马斯教授(Prof. Calvin Thomas)提出了一种解释。他说：

有一种快感来自单纯的出力和各种功能的锻炼，这种锻

① 施莱格尔：《戏剧艺术与文学演讲集》，见布莱克(J. Black)英译本，1902年，第三〇至四二页。

炼似乎是对生命的本能的热爱，是一种生理需要。要得到这种快感。

我们并不总是在愉快的事物中去寻求这种快乐。

恰恰相反，我们倒是更喜欢那些痛苦的、可怕的和危险的事物，因为它们能给我们更强烈的刺激，更能使我们感到情绪的激动，使我们感到生命。

他接着又进一步解释，为什么悲剧一般总是描写死亡。

对于我们的祖先说来，死亡是最大的不幸，是最可怕的事情，也因此是最能够吸引他们的想象力的事情。^①

因此，悲剧快感基本上是起于生理的原因。

但是，这种生理的解释忽略了艺术与现实之间的重大区别。尽管死亡是“最能够吸引想象力的事情”，它在现实生活中却不象在舞台上那样令人愉快。真正的死亡或苦难即使能给人快感，那种快感的性质也不同于看到悲剧表现的死亡或苦难时所体验到的快感。悲剧快感中的确也有一点因素可以描述为“纯粹的能量释放”的快感，但是，看角斗表演、处决犯人、斗牛，或听到关于大火、地震、翻船、离婚、凶杀等耸人听闻的消息报导时体验到的快乐，也都有这样的因素。这类事情能引起快感，并不是如泰纳和法格认为的那样，起因于人性中根深蒂固的残酷和恶意，

^① 伽尔文·托马斯：《悲剧和悲剧欣赏》，载《一元论者》杂志，1914年，第三期。

而是由于它们能给人的生命力以强烈的刺激。悲剧也能这样，但又不止于此。悲剧是最高形式的艺术，而上面提到那些耸人听闻的事件却根本不是艺术。仅仅说快感是“纯粹的能量的释放”，并不能解决悲剧快感的问题。

二

理查兹(I.A.Richards)最近提出了一套基本上类似于杜博斯 and 伽尔文·托马斯那样的“活力论”，但他的基础是对亚理斯多德净化说一种新的解释。按照他的观点看来，艺术的主要功用是在一个有组织的经验中满足尽可能多的冲动。我们天然的冲动常常是互相对立的。在实际生活中，一般是靠排除的办法来组织我们的各种冲动。我们只注意一种兴趣，只从一个着眼点去看待事物，只满足一个系列的冲动；而在那一瞬间不使我们发生兴趣的事物的其他方面，以及不能立即满足我们的兴趣的其他冲动，都被抑制或压抑。但在艺术的经验中，我们不再遵循某个固定的方向，一切冲突都得到调和，各种冲动无论怎样互相对立，都被保持在平衡状态之中。理查兹在《文学批评原理》中写道：“我们认为各对立冲动的平衡是最有价值的审美反应的基础，它比任何较确定的情感经验更能充分发挥我们的个性。”一般与审美观照相联系的“超然”一词，被赋予了新的意义。所谓超然，就是“不是通过一种兴趣的狭隘渠道，而是同时而且互相关联地通过许多渠道作出反应。”^①

这就是审美经验的基本性质，而据理查兹先生的意见，最能

① 理查兹：《文学批评原理》，1928年，第二四五至二四八页。

说明这一点的就是悲剧。他指出：

除了在悲剧里，还能在哪里去找“对立和不调和的性质”之平衡或和解的更明确的例证呢？怜悯，即想接近的冲动，和恐惧，即想退避的冲动，在悲剧中达到在别处绝不可能达到的调和，其他类似的不调和的各种冲动也和它们一样达到调和一致。怜悯和恐惧在一个规整有序的反应中达到的结合，就是悲剧特有的净化作用。

他进一步指出，完全的悲剧经验中并没有压抑。精神并不会规避任何东西。

压抑和升华都是我们企图回避使我们感到困惑的问题时采用的办法。悲剧的本质就在于它迫使我们暂时地抛开压抑和升华。……处于悲剧经验中心的那种快乐并不是表明“世界终究会是合理的”，或“无论如何总会有正义公理”，而是表明在神经系统的感觉中，此时此刻一切都是合理的。……悲剧也许是一切经验中最普遍的、包容一切、调整一切的经验。

如果把这种理论理解为悲剧使我们能在一定时间内过更丰富、更有情感内容的生活，而且这种生活越是比现实丰富，它产生的快感也越强，那么我们对此并没有什么异议。但是，理查兹先生论证我们的对立冲动达到“平衡”时，把一切说得那么简单明了，却不能不令人怀疑。我们还觉得，黑格尔的幽灵似乎在一个意想不到的地方复活了。“对立和不调和的性质的和解”，真

是说得满漂亮！理查兹先生对悲剧经验的描述好象并不符合一般观众的感受。在我们看来，即使最有本领的杂技演员也很难使想接近的冲动和想退避的冲动同时协调地起作用。如果把平衡状态的理论推到极端，那就意味着悲剧暂时抑制各种冲动，而不是给它们以表现和缓和的同等机会。理想的审美态度就会是一种犹豫不决的态度，对立的冲动不是相互平衡，而是全都不起作用。此外，理查兹先生把人类心理机制过分简单化了。怜悯绝不仅止于接近的冲动，恐惧也绝不仅止于退避的冲动。由于悲剧的怜悯和恐惧是审美感情而非与现实有关的态度，所以这类冲动是其中最微不足道的成分。把怜悯和恐惧描述为“对立”和“不调和”的情绪，也是不可取的。这两种情绪固然不同，却在实际生活中也常常可以共存。你看见一位母亲照看生病的孩子，对她感到怜悯，同时也和她一起为可能发生不幸的事而感到恐惧。理查兹先生能说这就是一种典型的悲剧经验吗？

理查兹先生的《文学批评原理》（一九二四年）是在帕弗尔（Miss Puffer）的《美的心理学》（一九〇五年）发表多年之后出版的。遗憾的是，理查兹先生没有注意到在自己之前发表的这本书，而在那本书里，帕弗尔提出了一种与他的理论很相近的理论，却回避了对立冲动同时起作用这个难于说清的问题。帕弗尔谈论的不是“冲动的平衡”，而是“情绪的平衡”。剧院里的观众和现实世界中的人不同，他“完全有可能对剧中事件发生影响”，他也“无法采取一种态度”，“因为他不可能有所动作，在他身上，甚至构成情绪基础的那些行动的开端也被抑制了。”但是，他却本能地模仿着舞台上的行动。“他所模仿的那种表现在他内心唤起属于那种表现所有的全部思想和情调的复合。”但是，在我们身上，和这些思想和情调相关的机体反应不是也被激起来了

吗？作为闵斯特堡的学生，帕弗尔十分强调筋肉感觉的作用。我们记得，闵斯特堡认为在审美观照中，对象是“孤立”的，不求有所行动，所以同情模仿的结果是产生冲动，但这些冲动并不变为身体的活动。这些被激发起来但未得到发泄的冲动，使人感到紧张和一种努力感。帕弗尔把这个观点应用于戏剧的欣赏。剧中人物常常互相冲突，如奥瑟罗步步威迫，苔丝狄蒙娜步步退缩。看戏的人不可能同时威迫又退缩，这两种对立的冲动于是互相中和抵消，“冲动的互相阻碍导致一种平衡、一种紧张状态、既冲突又相关连”。象一般审美经验一样，悲剧的经验是“一种兴奋或强化的生命与恬静的统一，是生命力的增强而又没有伴随产生任何运动趋势”。因此，戏剧的要素“不是行动，而是紧张”，也只有紧张可以解释看悲剧时情绪的激动或振奋。^①

帕弗尔小姐没有提到立普斯，但移情说对她观点的影响是显而易见的。立普斯也有自己的一套以一般移情说为基础的悲剧理论。他也认为活动感是一般审美快感的来源，尤其是悲剧快感的来源。立普斯在谈到一般审美快感时说：

很明显，我可以感到自己的努力或意志活动，使自己发奋，而在这奋发努力的过程中，我感到自己遇到困难、克服困难或屈服于困难，我感到自己达到目的，满足了自己的意愿和要求，我感到自己的努力成功了。总之，我感觉到各种各样的活动。在这当中，我会感到自己强壮、轻松、有信心、精力充沛，或许颇为自豪等等。这一类的自我感觉永远是审美满足的基础。^②

① 帕弗尔：《美的心理学》，1905年，第二三一至二五二页。

② 立普斯，转引自卡瑞特《美的哲学》，第二五三页。

他把这种理论应用于悲剧时指出：“使我快乐的并不是浮士德的绝望，而是我对这种绝望的同情。”对立普斯说来，“同情”就是审美地模仿或参加和分享主人公的活动和情绪。我们在同情主人公时，就超出我们自己的自我。这种“逃出自我”由于伴随着产生自我的扩展，活动范围的扩大，以及一种积极努力的活动感，所以总有快感包含其中。^①

在悲剧欣赏中，移情无可否认是一个重要因素。我们的确常常感到立普斯和帕弗尔描述的那种紧张或努力感。然而移情说并不能说明一切。首先，正如缪勒·弗莱因斐尔斯指出的（见第四章），移情只在一定类型、即所谓“分享者”类型的观众身上发生，而“旁观者”类型几乎完全不会进行同情模仿。后面这类观众随时都清楚地意识到自己是在剧院里，舞台上的一切行动和情绪都是装出来的。不过他们仍然能以自己冷静的方式欣赏一部好的悲剧。因此，同情模仿中的努力感不能说就是悲剧快感的主要来源。其次，移情说意味着悲剧经验中的情绪就是从剧中人物那里同情模仿来的情绪。但我们在前一章已经证明，戏剧场面在观众心中激起的某些情绪，剧中人物自己不一定能感到。我们依亚理斯多德把这些情绪认定为怜悯和恐惧。帕弗尔小姐把“冲突的紧张”说成是“真正净化作用的缓和”。她没有注意到净化主要是对怜悯和恐惧这两种情绪而言，不是悲剧中表现的情绪如爱、恨、忌妒、野心等等。她在讨论悲剧情感时，一直企图驳斥亚理斯多德的净化说，但却始终不提怜悯和恐惧，所以她在回避主要的问题。

^① 立普斯：《悲剧与科学的批评家》，参见卡瑞特《美的哲学》，第一章。

三

在这里，另一种具有活力论倾向的意见也值得一提。生命能量不仅释放在情绪里，也可以释放在智力活动里。悲剧的快感也许并不主要是由于怜悯和恐惧玄妙的净化，而是由于我们好奇心的满足——我们希望更多了解人生经验的好奇心。这种想法也可以在亚理斯多德那里找出根源。他曾说：

每个人都天然地从模仿出来的东西得到快感。这一点可以从这样一种经验事实得到证明：事物本身原来使我们看到就起痛感的，在经过忠实描绘之后，在艺术作品中却可以使我们看到就起快感，例如最讨人嫌的动物和死尸的形象，原因就在于学习能使人得到最大的快感……。因此，人们看到逼真原物的形象而感到欣喜，就由于在看的时候，他们同时也在学习，在领会事物的意义，例如指着所描写的人说：“那就是某某人”。^①

鲁卡斯(F.L.Lucas)在他的近著《论悲剧》一书中，特别强调悲剧快感在智力方面的根源，尽管他没有说明受亚理斯多德影响。他写道：“好奇心——儿童身上最突出、老年人身上最微弱的智力情感——正是史诗、小说以及悲剧的终极根基。”人类总是渴求更多的生活经验。日常的现实世界太狭小，不够我们去探险猎奇。我们的生命也太平淡，太短促，范围太有限。悲剧则

^① 亚理斯多德：《诗学》，第四章。

能补人生的不足。“‘把生命叠累起来尤嫌太少’，但至少有这么想象的世界来弥补现实世界。”鲁卡斯先生最后下了一个定义：“因此，悲剧表现人类的苦难，但由于它表现苦难的真实和传达这种表现的高度技巧，却使我们产生快感。”^①

悲剧快感中的智力因素也许太明显了，大多数论者都没有论及。应当感谢鲁卡斯先生提醒我们注意到它的重要性。在现代的聪明观众身上，大概好奇心在起着越来越大的作用，他们买票看有名的戏剧往往不仅为了感情激动的乐趣，而且是为了上一堂戏剧文学的“论证”课。他们仔细注意情节的发展，分析人物的刻画，品评辞句和诗韵，考究布景效果是否符合全剧总的气氛，比较演员演技的优劣，回想对某些段落的不同解释，揣测作者是否要在剧中说明什么道理，简言之，他们在作各种可能把情绪彻底驱除的智力的考虑。当然，过分耽于这种批评态度往往会破坏悲剧的效果。但在大多数观众头脑里，这种批评态度多多少少总是存在的。就是那些头脑比较单纯的观众，也常常因为复杂情节的悬念看得入迷，屏息期待着进一步的发展。也许对于弗莱因斐尔斯所谓“旁观者”类型的观众，悲剧快感主要是智能方面的。当激情的漩涡把比较单纯而且容易动情的“分享者”型观众卷走时，他们仍能处之泰然，无动于衷。狄德罗关于演员自我控制的话，也可以适用于他们。眼泪和叹息在他们不仅是激发同情的东西，也是美的形象和艺术的象征品。他们可以把悲剧看成一个有机整体，并注意各部分之间的内在关系。哪怕发音上有一点不稳定，对一个字一句话的解释稍有出入，剧中人偶然一句话微微显露出作者的思想，都逃不过他们的注意。他们喜爱悲剧是爱它那非凡的美

^① 鲁卡斯：《论悲剧》，第五一及以下各页。

和深刻的真实性。谁也不能说，这类更超脱的观众在艺术鉴赏方面不如另一类型的观众。因此，在全面考虑悲剧经验时，就绝不能忽略智力功能的满足。

但是，象移情说一样，好奇心的理论也倾向于只看见一类观众，而忽视另一类。这种理论有道理，但并不完善，不能说明全部问题。纯智力的态度毕竟不是一般大众的态度。大多数观众去看《哈姆雷特》时，并不是满脑子装着亚理斯多德《诗学》、柯尔律治论莎士比亚的演讲以及关于诗律和戏剧规则的各种概念。他们主要是为了体验情感的激动去看戏。他们在一两个小时之内过一种情绪激烈的生活，然后心满意足地离开剧场。在讨论悲剧的理论时，也不能不考虑到他们。也许一个理想的观众应结合“分享者”和“旁观者”两种类型的特性，既不要把自己和剧中人物完全等同起来，以致忘记自己，不能把剧作当艺术品看待，也不要过分耽于超然的批评态度，以致不能感到怜悯和恐惧，也不能对剧中表现的情感有第一手的直觉认识。他应当既从智能方面，也从情感上去欣赏一部好的悲剧。纯“分享者”型和纯“旁观者”型的观众都是极少数，大多数人都以不同距离处在这两个极端之间。因此，移情说和好奇说并不互相对立，倒是互为补充的。

四

我们刚才讨论过的各派活力论的悲剧理论，都有一个共同的严重缺点。各派论者关于精神寄托、纯粹的能量释放、冲动或情绪的平衡、移情和好奇心等等的论述，不仅适用于一切审美经验，而且同样适用于象普通的注意或知觉这类非审美性活动。它们都没有说明悲剧快感不同于其他各类活动产生的快感的特殊性。例

如，你在观看雅典万神庙或一只希腊古瓶时，艺术品那种平衡匀称的美会深深打动你，使你的筋肉反应中也产生一种平衡匀称。你会觉得自己左右两边有同等程度的紧张。这就是理查兹先生所说的“冲动的平衡”。甚至在象观赏古瓶这样简单的审美经验中，正如浮龙·李(Vernon Lee)和汤姆生(Thomson)在《美与丑》一书中所指出的，也有移情活动和努力感。理查兹先生承认，冲动的平衡状态并不是悲剧特有的，“一块地毯、一只陶罐或一个手势，也可以产生这种平衡”。但是，观赏一块地毯或一只花瓶无疑和观赏一出悲剧大不相同。讨论悲剧快感的人有责任找出其间的差别所在。

应当指出，悲剧不仅引起我们的快感，而且把我们提升到生命力的更高水平上，如叔本华所说，它把我们“推向振奋的高处”。在悲剧中，我们面对失败的惨象，却有胜利的感觉。那失败也是艰苦卓绝的斗争后的失败，而不是怯懦者的屈服投降。严格说来，叔本华说“只有表现巨大的痛苦才是悲剧”，并不符合实际情形。并不是一切大痛苦都能唤起我们的悲剧感受。地震和沉船并不能使遇难者成为悲剧人物。在《麦克白》这部悲剧中，邓肯和麦克白都是巨大痛苦的受害者，邓肯是无辜受害，所以受害比麦克白更甚。班柯也是如此。但是，邓肯和班柯都并不能因此而成为比麦克白更具悲剧性的人物。同样，拉辛悲剧中的布里塔尼居斯很难归入拉辛塑造的俄瑞斯忒斯或密特里达那样一类悲剧人物。这些例子都说明，一部伟大的悲剧不仅需要表现巨大的痛苦。还需要什么呢？斯马特先生很好地回答了这个问题。他说：

如果苦难落在一个生性懦弱的人头上，他逆来顺受地接受了苦难，那就不是真正的悲剧。只有当他表现出坚毅和斗争

的时候，才有真正的悲剧，哪怕表现出的仅仅是片刻的活力、激情和灵感，使他能超越平时的自己。悲剧全在于对灾难的反抗。陷入命运罗网中的悲剧人物奋力挣扎，拼命想冲破越来越紧的罗网的包围而逃奔，即使他的努力不能成功，但在心中却总有一种反抗。^①

因此，对悲剧说来紧要的不仅是巨大的痛苦，而且是对待痛苦的方式。没有对灾难的反抗，也就没有悲剧。引起我们快感的不是灾难，而是反抗。我们每一个人心中都有一颗神性的火花，它不允许我们自甘失败，却激励我们热爱冒险。加里波第(Garibaldi)在向意大利军队发表的著名演说中，并没有许诺给他们光辉的胜利和无数的战利品，反而说：“让那些愿意继续为反抗异族侵略者而战的人跟我来吧。我能够给他们的不是钱，不是住宅，也不是粮食。我给的只是饥渴，是急行军，是战斗和死亡！”他是一位精明的心理学家，他的话能够打动人心。在悲剧中，我们看见的正是加里波第给战士们那种战斗和死亡，参战者不是和别人战斗的人，而是和神的力量战斗的人。的确，在那种战斗中，人处于劣势，总是失败。但那又有什么关系？利奥尼达(Leonidas)和他率领的斯巴达军队并未能阻止波斯人穿过德摩比利关口，但他们的英勇牺牲并不因此而减少人们深切的敬意。他们的身体的力量失败了，但他们的精神力量却获得了胜利。在一切伟大悲剧的斗争中，肉体的失败往往在精神的胜利中获得加倍的补偿。尼柯尔教授说：“死亡本身已经无足轻重。……悲剧认定死亡是不可避免的，死亡什么时候来临并不重要，重要的是人在死亡面前

① 斯马特：《悲剧》，见《英国学术论文集》，第八卷。

做些什么。”^① 我们可以说，悲剧在哀悼肉体失败的同时，庆祝精神的胜利。我们所说“精神胜利”，并不是指象正义之类道德目的的胜利，而是我们在《报仇神》、《俄狄浦斯在科罗诺斯》、《奥瑟罗》以及其他悲剧杰作结尾时感到那种勇敢、坚毅、高尚和宏伟气魄的显露。人非到遭逢大悲痛和大灾难的时刻，不会显露自己的内心深处，而一旦到了那种时刻，他心灵的伟大就随痛苦而增长，他会变得比平常伟大得多。假设苏格拉底和耶稣·基督是另一种样子死去，他们对人的心灵还能有那么大的魅力吗？在悲剧中，我们亲眼看见特殊品格的人物经历揭示内心的最后时刻。他们的形象随苦难而增长，我们也随他们一起增长。看见他们是那么伟大崇高，我们自己也感觉到伟大崇高。正因为这个原因，悲剧才总是有一种英雄的壮丽色彩，在我们的情感反应中，也才总是有惊奇和赞美的成分。布拉德雷教授描绘的“和解的感觉”（见第七章），正是我们看见悲剧英雄以那么伟大崇高的精神面对大灾难而产生的赞美之情。因此，伟大的悲剧在无意之间，就产生出合于道德的影响。雪莱在《为诗辩护》中写道：“最高等的戏剧作品里很少教给人苛责和仇恨，它教人认识自己，尊重自己。”它能做到这一点，正是因为我们在悲剧人物身上，瞥见了自己的内心深处。

我们在第五章里已经说明，悲剧感与崇高感是互相关连的。在这两种情形里，我们都会暂时的抑制之后，感到一阵突发的自我的扩展。悲剧的和崇高的事物先压制我们，使我们深感自己渺小无力，甚至觉得自己卑微不足道，但它立即又鼓舞我们，让我们分享到它的伟大，使我们感到振奋和高尚。正象歌德在《浮

^① 尼柯尔：《悲剧论》，1931年，第一二四页。

士德》中所说：

在那幸福的时刻，
我感到自己渺小而又伟大。

这话正可以表现悲剧宿命的两面观。一方面，我们在命运的摆布下深切感到人是柔弱而微不足道的。无论悲剧人物是怎样善良、怎样幸运的一个人，他都被一种既不可理解也无法抗拒的力量，莫名其妙地推向毁灭。另一方面，我们在人对命运的斗争中又体验到蓬勃的生命力，感觉到人的伟大和崇高。这两者的矛盾只是表面的。施莱格尔说得好，“人性中的精神力量只有在困苦和斗争中，才充分证明自己的存在。”^①正如人的伟大只有在艰难困苦中才显露出来一样，只有与命运观念相联结才会产生悲剧；但纯粹的宿命论并不能产生悲剧，悲剧的宿命绝不能消除我们的人类尊严感。命运可以摧毁伟大崇高的人，但却无法摧毁人的伟大崇高。悲剧的悲观论和乐观论也有这样的两面。任何伟大的悲剧都不能不在一定程度上是悲观的，因为它表现恶的最可怕的方面，而且并不总是让善和正义获得全胜；但是，任何伟大的悲剧归根结蒂又必然是乐观的，因为它的本质是表现壮丽的英雄品格，它激发我们的生命力感和努力向上的意识。悲剧总是充满了矛盾，使人觉得它难以把握。理论家们常常满足于抓住悲剧的某一方面作出概括论述，而且自信这种论述适用于全部悲剧。有人在悲剧中只见出悲观论，又有人只见出乐观论；有人视命运为悲剧的根基，又有人完全否认悲剧与命运有任何关系。他们都正确又都不正

① 施莱格尔：《戏剧艺术与文学演讲集》，第六六至六九页。

确——正确是说他们都抓住了真理的一个方面，不正确是说他们都忽略了真理的另一个方面。完善的悲剧理论必须包罗互相矛盾的各个方面情形——命运感和人类尊严感、悲观论和乐观论，所有这些都不应当忽略不计。

第十二章 悲剧的衰亡：悲剧与宗教和哲学的关系

一

尼采以热情洋溢的笔调为我们描绘了一幅《悲剧的诞生》的迷人图画，他自己说这幅图画已经可以“满足它的时代的最好的需要”。一本论悲剧的衰亡的著作，尚有待于人们去完成，这个任务不是那么愉快，但也值得去尝试。

悲剧这种戏剧形式和这个术语，都起源于希腊。这种文学体裁几乎世界其他各大民族都没有，无论中国人、印度人，或者希伯来人，都没有产生过一部严格意义的悲剧。罗马人也没有。假如从来没有希腊悲剧存在，没有希腊悲剧流传下来形成悠久的令人崇敬的文学传统，那么近代欧洲的悲剧能不能产生，还是一个值得考虑的问题。

如果我们探索悲剧只在希腊而不在世界其他地方得到发展的原因，就可以进一步证实我们的观点：命运观念对悲剧的创作和欣赏都很重要。坎布兰先生(M. Camboulin)在《论希腊戏剧的命运观念》中，对一般人认为命运观念在希腊悲剧中最为突出这种看法，进行了激烈攻击。按照他的说法，埃斯库罗斯及其杰出的

后继者们不是把命运，而是把正义作为自己的指导原则。他一口咬定宿命论在本质上是东方的观念，拒绝承认勇敢的欧洲人竟会受到宿命论的感染。^①狄克逊教授也说什么“东方疲弱的民族”是“失败主义者，他们的不健康的空气损害着西方的活力”。^②认为东方的人生观有特别浓厚的宿命论色彩，这是在欧洲相当流行的一种看法，但如果我们把荷马史诗、古典型悲剧和浪漫型悲剧、中世纪传奇和北欧神话的基本精神，拿来和中国儒家典籍和印度佛教经文的基本精神作一比较，就会觉得这种看法很奇怪。要不是它触及悲剧的中心问题，如此荒谬的看法本来是不值一驳的。

那么，宿命论究竟是什么呢？这就是对超人力量的迷信，认为这种力量预先注定了人的遭遇，人既不能控制它，也不能理解它。宿命论与悲剧感密切相关，可以说是原始人类对恶的根源所作的最初解释。追求幸福的自然欲望使人相信，人生来就是为了活得幸福。当不幸事件不断发生，人的自然欲望遭受挫折，在悲欢祸福之间又找不到合理的正义原则时，人们就会困惑不解，说不清楚为什么在一个看来遵循道德秩序的世界里，竟会出现这样悲惨不幸的事情。对于原始人类，显然的答案就是：人不能理解的一切都是命运注定的。一般理解的“宿命论”就是这个意思。在这个一般意义上理解起来，宿命论是人类各民族在原始时代共同的信仰。但由于气候、气质和文化各方面的差异，有些民族对命运力量比别的民族感受更深，考虑得也更多，还有些民族又觉得命运问题太玄妙，离现世生活太遥远，因而不去多加理会。在对待命运的态度上这种差异，能在很大程度上说明各民族在宗教、哲学和艺术这类不同文化形式以及达到的成就水平上的差异。它

① 坎布兰：《论希腊戏剧的命运观念》，1855年，第五至十页。

② 狄克逊：《论悲剧》，第一九〇页。

也可以解释为什么某个民族有悲剧或者没有悲剧。

狄克逊教授说得很对，“只有当我们被逼得进行思考，而且发现我们的思考没有什么结果的时候，我们才在接近于产生悲剧。”^①我们可以补充一句：悲剧并不满足于任何思考的结果。虽然悲剧也和宗教和哲学一样，试图解决善与恶这个根本的问题，但悲剧的精神与宗教和哲学却是格格不入的。当一个人或一个民族满足于宗教或哲学时，对悲剧的需要就会消失。哲学试图把令人困惑的一切都解释清楚，在一定程度上，宗教也是如此。哲学一旦找到可以从理论上加以论证的教条，宗教一旦找到可以给情感以满意的信条，就心满意足了。对宗教和哲学说来，恶的问题都已经解决了。然而悲剧却没有得到这个问题的解决，也不满足于任何一种解决。最后，悲剧也心满意足了，但却不是满足于任何教条或信条，而是满足于作为一个问题展示在人面前那些痛苦的形象和恶的形象。换言之，悲剧不急于作出判断，却沉醉于审美观照之中。正如尼采所说：“受难者最深切地感到美的渴求；他产生美。”我们现在可以明白，为什么对悲剧的道德论的解释往往是错误的，因为这类解释把悲剧归结为一种宗教信仰，或一种哲学教条。

“宿命论宗教”几乎是自相矛盾的说法，因为无论什么形式的宗教都以信仰和希望为基础，而绝对的宿命论会剥夺人在善恶之间作出选择的自由，也就是说，它摧毁一切信仰和希望。哲学有时可以涉及命运观念。但宿命论哲学，只要它提出恶的问题的一种解决，只要它保证给相信它的人平静和满足，对命运的涉及也就到此为止。一个人可以相信命运的存在，但在感情上可以完

^① 狄克逊：《论悲剧》，第六六页。

全漠然置之。在这一点上，悲剧就和宗教或哲学不同。一方面，它并不把宿命论作为一种确定的信条，所以不是哲学，另一方面，它也不同于宗教，它深深感到宇宙间有些东西既不能用理智去说明，也不能在道德上得到合理的证明。正是这些东西使悲剧诗人感到敬畏和惊奇；我们所谓悲剧中的“命运感”，也正是在面对既不能用理智去说明、也不能在道德上得到合理证明的东西时，那种敬畏感和惊奇感。

让我们举些具体例子来说明。

尊敬的比德(Bede)曾生动地叙述诺森布利亚皈依基督教的故事。圣·奥古斯丁的一个门徒波林纳斯(Paulinus)敦促诺森布利亚国王爱德温(Eadwine)改宗基督教这种新的信仰。国王召开一次会议，问计于他的谋臣们。其中一人直言道：

王上，人的一生就好象您冬天在宫中用餐时，突然飞进宫殿来的一只麻雀，这时宫中炉火熊熊，外面却是雨雪霏霏。那只麻雀穿过一道门飞进来，在明亮温暖的炉火边稍停片刻，然后又向另一道门飞去，消失在它所从来的严冬的黑暗里。在人的一生中，我们能看见的也不过是在这里稍停的片刻，在这之前和之后的一切，我们都一无所知。要是这种新的教义可以肯定告诉我们这一类事情，让我们就遵从它吧。①

把人生比为冬夜里麻雀的飞行，无疑是一种悲剧的人生观。过去和未来的黑暗压抑着这位老年谋臣的心，使他急于找寻逃避的途径。基督教来得正是时候，可以解救他摆脱悲观论和宿命论。

① 转引自格林(Green)：《英国人民简史》，第二一页。

总的说来，我们可以说是悲剧感产生宗教。对现状的不满会孕育对未来的热切希望。最具宗教性的民族往往是遭受苦难最多的民族。可是，人们一旦在宗教里求得平静和满足，悲剧感也就逐渐减弱以至于完全消失；因为从宗教的观点看来，这个短暂的现世的苦难和邪恶，与来世的幸福相比是微不足道的。因此，一个人走向宗教也就离开了悲剧，爱德温的皈依基督教就是很好的例子。

使人脱离悲剧的另一条路就是伦理哲学，即一种固定而实际的人生观。要说明这一点，伏尔泰的《老实人》也许是最好的例子。老实人经历了人生中可以想到的种种不幸——被迫与爱人分离，在战争、风暴、沉船、地震中死里逃生，异教裁判所的迫害以及别的种种困境；犯下杀死爱人兄弟的罪恶，丧失一大笔财产，被奸商、庸医和娼妓所欺骗等等。但是，这一切灾难和不幸对老实人说来都不能构成悲剧。他最后把自己痛苦的回忆置诸脑后，在君士坦丁堡安定下来，把余生精力全用来精心耕种一小块田地。虽然他并不完全赞同邦葛罗斯医生那种彻头彻尾的乐观主义，却也绝不是悲观主义者。这篇名著的结尾一段尤其有趣：

有时邦葛罗斯对老实人说：“在这个十全十美的世界上，所有的事情都是互相关连的；你要不是爱居内贡小姐，被人踢着屁股从美丽的官堡中赶出来，要不是受到异教裁判所的刑罚，要不是徒步跋涉美洲，要不是狠狠地刺了男爵一剑，要不是把美好的黄金国的绵羊一齐丢掉，你就不能在这儿吃花生和糖渍佛手。”老实人道：“说得很妙，可是种咱们的园地要紧。”^①

① 伏尔泰：《老实人》结尾。

“种咱们的园地要紧，”也就是说，只管做自己的事，不要去管什么人生的苦难和邪恶。这当然是一种讲求实际的人生观，如果你愿意的话，也可以叫它为一种伦理哲学。它使老实人不成其为一个悲剧人物，也使以他命名的那部小说不成其为悲剧。众所周知，《老实人》这部小说是伏尔泰驳斥莱布尼兹和沃尔夫认为我们这个世界是十全十美的世界这种理论的。小说的主人公多多少少代表着伏尔泰自己。伏尔泰尽管对人生悲剧性的一面有深刻认识，却恰恰没有一点深刻的悲剧感。他是一位哲学家，而正因为如此，他不是伟大的悲剧诗人。

宗教、哲学和悲剧之间的区别不仅适用于个人，也适用于整个民族。希伯来人和印度人象上面提到的诺森布利亚谋臣们一样，走了宗教的路；中国人，在一定程度上还有罗马人，象伏尔泰的老实人一样，满足于一种实际的伦理哲学。这就可以解释，这些民族为什么没有产生悲剧。但让我们进一步地详细探讨。

二

象罗马人一样，中国人也是一个最讲实际、最从世俗考虑问题的民族。他们不大进行抽象的思辩，也不想去费力解决那些和现实生活好象没有什么明显的直接关系的终极问题。对他们说来，哲学就是伦理学，也仅仅是伦理学。除了拜祖宗之外（这其实不是宗教，只是纪念去世的先辈的一种方式），他们只有非常微弱的一点宗教感情。这种淡漠的宗教感情可以解释他们在宗教信仰方面的宽容态度。除了本土的儒道二教之外，几乎所有大的宗教，如佛教、基督教和伊斯兰教，都在中国有自己的信徒。各种教派的并存从没有象

在欧洲和印度那样引起宗教战争。一个儒家学者可以毫不犹豫地承认自己同时信奉佛教或者基督教。我们完全可以想象，当他们遇到人的命运这个问题时，是既不会在智能方面表现出特别好奇，也不会在感情上骚动不安。在遭遇不幸的时候，他们的确也把痛苦归之于天命，但他们的宿命论不是导致悲观，倒是产生乐观。如果某人的朋友死了儿女，他就安慰那位朋友说，“命该如此”，意思是说：“不要多想，不要过于悲伤了。”只要归诸天命，事情就算了结，也不用再多忧虑。中国人实在不怎么多探究命运，也不觉得这当中有什么违反自然或者值得怀疑的。善者遭殃，恶者逍遥，并不使他们感到惊讶，他们承认这是命中注定。中国人的国民性有明显的伏尔泰式的特征。他们象伏尔泰那样说：“种咱们的园地要紧”，不用去管什么命运。

这种态度在中国的圣人孔子身上，就可以得到很好的证明。孔子的学生们在《论语》中记载说：“子不语：怪、力、乱、神。”有人问他什么叫知，他回答说：“务民之义，敬鬼神而远之，可谓知矣。”还有一次，他的学生季路问怎样服事鬼神，他答道：“未能事人，焉能事鬼？”季路进一步道：“敢问死？”孔子以同样严肃的态度回答说：“未知生，焉知死？”这些话很能代表孔子的思想，它们对中国人意识的影响甚至超过十诫和四福音书对基督徒意识的影响。由于孔子注重世俗的思想影响，中国人一直讲究实际。“乐天知命”就是幸福生活的普遍的座右铭。这等于说：“要知足，不要责怪命运，这样就能活得幸福。”如果愿意的话，你尽可以把这叫“宿命论”，然而它却毫无疑问是乐观的。

中国人用很强的道德感代替了宗教狂热。他们认为人必须自己救自己，不能依靠鬼神。他们所说的“命”，相对说来更接近

是喜欢善得善报、恶得恶报的大团圆结尾。他们不能容忍象伊菲革涅亚、希波吕托斯或考狄利娅之死这样引起痛感的场面，也不愿触及在他们看来有伤教化的题材。中国观众看见俄狄浦斯成为自己母亲的丈夫、费德尔对继子怀着私情，或阿德美托斯因父母不愿替代自己去死而怨怒，都一定会感到非常惊讶和不快。中国剧作家最爱写的是名誉和爱情。也许中国戏剧最能证明弗洛伊德派关于艺术是欲念的满足这一理论，虽然“欲念”在这里很少经过压抑与升华的复杂过程。剧中的主人公十有八九是上京赶考的穷书生，金榜题名时中了状元，然后是做大官，衣锦还乡，与相爱很久的美人终成眷属。或者主人公遭受冤屈，被有权势的奸臣迫害，受尽折磨，但终于因为某位钦差或清官大老爷的公正，或由于他本人得宠而能够报仇雪恨。戏剧情境当然常常穿插着不幸事件，但结尾总是大团圆。中国戏剧的关键往往在亚理斯多德所谓“突变”(peripetia)的地方，很少在最后的结尾。随便翻开一个剧本，不管主要人物处于多么悲惨的境地，你尽可以放心，结尾一定是皆大欢喜，有趣的只是他们怎样转危为安。剧本给人的总印象很少是阴郁的。仅仅元代(即不到一百年时间)就有五百多部剧作，但其中没有一部可以真正算得悲剧。

悲剧题材也常常被写成喜剧。让我们以《赵氏孤儿》为例，这个剧曾由伏尔泰改写为《中国孤儿》，^①最为欧洲读者熟悉。这出剧并不是中国戏剧里最好的作品，我们认为它之被介绍到欧洲，主要是因为此剧抒情因素最少，于是对翻译者说来，不象大多数更好的剧本那样困难。既然欧洲读者比较熟悉，用它做例子也就更方便。这个剧本取材于真实的历史。晋国两个大臣赵盾和

① 此剧有斯坦尼斯拉斯·儒连(Stanislas Julien)的法译本，1834年。

屠岸贾文武不和。屠岸贾是个奸臣，他要弄阴谋将赵家满门抄斩，只有一个孤儿被赵家的好友程婴救出，秘密隐藏起来。象希律王一样，屠岸贾下令把晋国半岁以下一月以上的婴儿一律杀死，隐藏赵氏孤儿者将处以极刑。程婴在这危急时刻，找到赵家另一位朋友公孙杵臼商量，下面就是两人的对话：

程婴：老宰辅，我如今将赵氏孤儿偷藏在老宰辅跟前，一者报赵驸马平日优待之恩，二者要救晋国小儿之命，念程婴年近四旬有五，所生一子，未经满月。假汝做赵氏孤儿，等老宰辅告首与屠岸贾去，只说程婴藏着孤儿，把俺父子二人，一处身死；老宰辅慢慢的抬举的孤儿成人长大，与他父母报仇，可不好也？

公孙杵臼：这小的算着二十年呵，方报的父母仇恨。你再过二十年，也只是六十五岁；我再过二十年呵，可不九十多岁了，其时存亡未知，怎么还与赵家报的仇？程婴，你肯舍的你孩儿，倒将来交付与我，你自首告屠岸贾处，说道太平庄上公孙杵臼藏着赵氏孤儿。那屠岸贾领兵校来拿住，我和你亲儿一处而死。你将的赵氏孤儿抬举成人，与他父母报仇，方才是个长策。

两人商定这个计划并且执行得很成功。二十年过去，赵氏孤儿请求朝廷主持公道，终于报仇雪恨。

从情节看来，此剧使人想到《阿塔莉》和《哈姆雷特》。孤儿象若亚斯一样，被一位朋友勇敢机智地拯救下来并抚养成人。在英勇的自我牺牲这方面，程婴超过那位犹太祭司若亚德。孤儿又象哈姆雷特一样，他的敌人杀害了他的父亲，窃夺了本来属于

他的荣誉，他必须复仇。这个剧本全名是《赵氏孤儿大报仇》，从名称看来，使人很容易想成是象《哈姆雷特》那样的复仇悲剧，在第五幕里台上摆满了尸首。但是，实际情形却完全不同。复仇只是帝王的一道命令许诺的，并没有在舞台上演出来。最后的报应使人人都很满意，连奸贼自己也承认这是公道。剧作者是要传达一个道德的教训——忠诚和正义必胜，而那胜利和戏剧的结尾恰好是一致的。

这个剧的道德目的使作者强调孤儿的被救，而不是他的复仇。真正的主角是程婴，不是孤儿。这就使得这个剧更接近拉辛的《阿塔莉》，而不是《哈姆雷特》。拉辛剧本的结尾两行是：

……帝王们在天上有严峻的法官，
无辜的人有复仇者，孤儿有父亲。

这很可以拿来做《赵氏孤儿》的题辞。这两个剧本都表现一种道德的满足，唯一不同的是中国剧本里完全没有《阿塔莉》那种宗教色彩。我们知道，拉辛的《阿塔莉》和《爱丝苔尔》都是迎合当时需要而写作的，是要“以宗教和道德题材写一种歌唱与叙述结合的诗剧，全剧要由一个使剧情生动而不让人厌烦的行动联结起来。”^①用这句话来描述整个中国戏剧，真是再贴切不过了。如果我们把《爱丝苔尔》和《阿塔莉》算成悲剧，就可以说中国也有一些剧十分接近拉辛这两部晚期作品。但是，我们纯粹是习惯地把《爱丝苔尔》和《阿塔莉》与《安德洛马克》和《费德尔》划为一类，事实上这两组作品在写作年代和在精神上都有很大差别。

① 拉辛：《爱丝苔尔》序。

在以圣经故事为题材的两部作品中，拉辛更象一个希伯来人。我们马上就会看到，希伯来精神与悲剧的精神是完全对立的。中国人和希伯来人在宗教热诚这方面虽然相去万里，但在有一方面却十分接近：他们强烈的道德感使他们不愿承认人生的悲剧面。善者遭难在道德家眼里看来是违背正义公理，在宗教家眼里看来是亵渎神圣，中国人和希伯来人都宁愿把这样的事说成本来就没有，或者干脆绝口不提。在他们的神庙里没有悲剧之神的祭坛，也就不足为怪了。

三

印度文学在中国文化中起过突出作用。佛教在中国广为传布之后很久，中国的戏剧才逐渐兴起，所以我们很自然地推测，悲剧在印度也没有成长起来，不然的话，它一定会在中国剧坛上留下印迹。叔本华使西方世界认为悲剧象佛教一样，告诉人们生命是毫无意义的，应当抛弃求生的意志；这就使我们更有必要考察一下印度的戏剧。其实，佛教并没有象叔本华的理论所暗示的那样产生出悲剧来。

印度的宗教经过了许多发展阶段。早期的婆罗门教象别的主要宗教一样，要人们相信天意，而不是相信命运。人死后，按照他们在世时的行善或作恶，灵魂可以在天地间一块福地享受安乐，或者在冥界受到惩罚。佛教几乎不承认神的存在，更不承认命运对人的支配。体现佛教主要教义的《转法轮经》列举了有助于达到彻悟和涅槃的四种真知，却完全不谈神圣的天意或盲目的命运。在正统佛教徒看来，恶之源在人自己，除了自己努力之外，没有别的途径可以得救。佛教，至少对于它的创立者说来，不是失败

主义者的宗教，而是为自己的言行、为自己的幸福和痛苦承担责任的勇敢者的宗教。

这种依靠自己的宗教尽管高尚，却不利于悲剧的发展。这并不是说印度人对于悲惨的东西没有感受。佛教本身就是悲剧性人生观的产物，因为释迦牟尼正是在一天之内看见老人、病人和尸体之后，才决定舍弃红尘，潜心修行。但是，人生的悲惨方面只是使佛教徒明白尘世幸福的虚幻，唤起他们对受苦受难的人类所抱的道德同情，并促使他们想到灵魂的得救。看见悲惨场面而高兴，尽管是想象和虚构的场面，在佛教徒看来不仅是一种导致痛苦的“欲”，而且也是残酷的标志。所以，尽管亚历山大大帝和他的希腊悲剧演员们曾到过印度，悲剧却始终没有在印度发展起来。

婆罗多的《舞论》据说是神传授的，它对印度戏剧发展的影响，甚至比亚理斯多德在欧洲的影响还大，它提到几种戏剧形式，令人注意的是其中恰恰没有悲剧。“那察迦”是最高的戏剧形式，这是一种英雄体的喜剧，有高贵的人物、英勇的行动和华丽典雅的语言。它很近于悲剧，但从不以悲惨结局告终。这部经典明确规定戏剧不能写成不幸的结局。每个剧本的情节都要经过五个发展阶段，而最后阶段总是幸运的成功。^① 研究印度文学的权威威尔逊教授(H. H. Wilson)曾对印度戏剧作过如下的总结：

印度戏剧既不局限于写罪恶，也不局限于写人类的荒诞；既不局限于写重大文化，也不局限于写人世细小的升迁；既不局限于写恐怖痛苦，也不局限于写愉快幸福。……它们总是揉合庄谐悲欢，把各种因素交织成一体。但是，它们绝不

^① 列维(S. Lévi)：《印度戏剧》，第三二至三四页。

会以悲惨结局告终，而按约翰逊博士的说法，在莎士比亚时代，只是悲惨结局就足以构成悲剧。虽然印度戏剧也会激起包括怜悯和恐惧在内的各种情绪，但却从来不最后给观众留下痛苦的印象。事实上，印度人没有悲剧。^①

在这一点上，印度戏剧和中国戏剧很相似。为了说明印度人不喜欢悲惨的结局，让我们以印度戏剧的最高成就，即迦梨陀婆的《沙恭达罗》为例。这个剧本取材自吠陀史诗《摩诃婆罗多》中流传甚广的古印度神话故事。男主人公是常常和神仙有来往的半神性的国王。此剧在形式上和希腊悲剧颇为接近，但在精神实质上却更近于东方。国王豆扇陀外出行猎，在一处净修林遇见美丽的少女沙恭达罗，两人一见钟情，自主结合。国王回宫之前，答应很快派人来迎新娘，并给她一枚戒指作为识别的标记。沙恭达罗一心思念自己的丈夫，竟没有听见过路一位婆罗门请求施舍的声音——这在印度是算渎圣罪。那个盛怒的婆罗门诅咒沙恭达罗要被丈夫遗忘，除非她能把丈夫给她的戒指拿出来作证据。与此同时，豆扇陀没有履行诺言，沙恭达罗有了身孕。在继父的建议之下，沙恭达罗出发到王宫去，要求自己作为王后的权利。但是，那婆罗门的诅咒发生了效力，豆扇陀生病失去了记忆，完全忘记了过去那段姻缘，连自己年轻的新娘也不认得了。尽管他十分赞赏沙恭达罗的美貌，却仍然抛弃了她。沙恭达罗在沐浴时失落了那个事关重大的戒指，所以拿不出证据来。但那戒指不久被一位渔夫找到，国王一见到戒指便立即恢复了记忆，与沙恭达罗破镜重圆。他认识到自己待妻子极不公正，痛悔不已。沙恭达罗已被诸

① H.H.威尔逊：《印度剧作选》，1935年，序言，第二六页。

神送到一处福地静养，后来通过神的干预，豆扇陀终于重新见到了她。

这个剧象是希腊田园爱情诗的恬静与《天方夜谭》的瑰丽幻想的奇妙混合。这里确实也有命运在起作用，但和希腊悲剧相比之下，《沙恭达罗》中的命运不是那么专横、那么险恶而不可抗拒。它好象飞进眼里的小虫，令人很不舒服，但终无大害。剧中最动人之处当然是国王豆扇陀不认沙恭达罗为妻那一场。但这一场处理得很有节制，很平静，甚至超过希腊人。每个人物心中都有强烈的道德感，使这一场并不真正悲惨痛苦。豆扇陀在病中把沙恭达罗当成另一个人的妻子，所以他不认她是完全正当的。况且这一场戏不过是情节的曲折，其目的是为了更加突出幸福结局的效果。这个剧中关键性的戒指并不象奥瑟罗给苔丝狄蒙娜的手帕，而更象《威尼斯商人》中鲍西娅给巴萨尼奥的那个戒指。

对很多欧洲读者说来，豆扇陀最后一段话好象很难解。当他找到沙恭达罗，一切都如愿以偿之后，一位仙人问他还有什么要求，你以为他会怎样回答？他说：

让所有的国王都努力谋求他的人民的幸福；让所有诵读《吠陀》的人都崇奉技艺之神萨罗萨伐底；愿永生全能的英武的湿婆免除我下一世的痛苦，不要让我投生在这终将毁灭的、罪与罚的人世间。

全剧就这样结束。豆扇陀最后的愿望完全出乎人们意料，简直是自相矛盾。它好象晴空中突然飘过的乌云。它象敲响了悲观的音调，使人觉得可以用来证明叔本华的理论。但熟悉印度宗教和思想史的人会知道，这里其实并没有什么悲观或悲剧性的成

分。它是突然的幻灭，也是突然的彻悟。人世的浮华使印度人渴求他们信仰的永恒幸福，即纯净灵魂的状态。如果“悲观主义”这个词可以用来描述柏拉图的哲学，那么这种人生观就可以说是悲观的；如果“悲剧性”这个词可以用来描述柏拉图关于禁锢在山洞中的人那个寓言，那么《沙恭达罗》结尾处的诗句就可以说具有悲剧性。

四

印度的情形完全可以证明，有了宗教和神话并不一定能产生悲剧。这个道理从希伯来人身上甚至可以看得更清楚。这个自命为上帝优选民族不仅没有产生悲剧，而且根本没有创造出任何戏剧。我们在这里讨论他们的情形，只是因为它可以使我们更生动地体会固定的宗教信仰与悲剧精神之间的根本矛盾，还因为基督教对近代欧洲戏剧的发展产生过巨大影响。

没有哪一个民族对人生的悲剧性方面比以色列民族感受更深，我们记住这一个事实，希伯来文学中没有悲剧就更显得格外突出了。“以色列”在希伯来文中的意思是“与神共同奋斗者”，这名称本身就显露出历尽艰辛的印迹。以色列人生长在贫瘠的土地上，被饥荒驱迫着在敌对民族的异乡流浪飘泊，随时都受到别人的轻蔑和迫害，千百年来一直过着动荡不安的生活。这个遭受种种灾难的民族并不是愚昧无知、没有文学鉴赏力的，他们在文学上取得的成就并不亚于别的任何民族。柯尔律治甚至说，崇高感是从希伯来人那里产生出来的。丰富多彩的诗的意象、真挚的感情、对灾难和痛苦的深切感受——这一切本来可以使希伯来人创造出伟大的悲剧。希伯来人也并不缺乏戏剧的想象，因为《圣

经·旧约》中，有许多片段都充满了高度的戏剧性。

希伯来民族没有悲剧，要到别的方面去找原因。戏剧是由游戏的冲动产生的。希伯来人也许是一切民族中最严肃认真的民族，他们有许多重大事情需要关注，无暇在喜剧和滑稽表演中寻找娱乐。他们深刻的道德感和强烈的宗教感情也使他们不会把灾难和痛苦视为悲剧。信仰使他们脱离那种可以叫做“悲剧心绪”的精神状态。他们也许是一切民族中最不受上帝宠爱的，却反而坚信他们自己是上帝选定的子民。在他们看来，恶是原罪的结果，奸险邪恶会在最后审判日受到惩罚，好人遭受灾难和痛苦只是对他们信仰的考验，甚至死亡也会在救世主降临时消失。在《圣经》里，大洪水、大地震，还有埃及的毁灭，这些都被说成是神的判决。所以在希伯来人看来，整个世界秩序井然，完全服从正义的原则。上帝不可能冤枉人，所以上帝造成的一切也不会有冤屈，上帝是全知全能的，所以一切都是由天意预先安排，而不是命运支配的。当一切都可以这样圆满解释时，哪里还能有什么悲剧呢？尼采说过：“减少了恶，悲剧诗人们就会寸步难行了。”

最能反映希伯来民族精神的伟大作品大概是《约伯记》。但是，《约伯记》尽管充满崇高的观念、绚丽的想象，而且能激起怜悯和恐惧，却绝不是一部悲剧。在希伯来文学中，悲剧总是被崇高所淹没，怜悯和恐惧也总是消失在对神的正义的坚定信念中，《约伯记》就是一个典型的例子。约伯是一个虔诚正直的人，富有而多子女。由撒但的一番话，约伯经受了一场严峻的考验。他的牛羊被人掳去，儿女们也被倒塌的房屋压死。约伯却宣告说，神的举动是正当合理的：“我赤身出于母胎，也必赤身归回。赏赐的是耶和华，收取的也是耶和华。耶和华的名是应当称颂的。”然而他的虔诚并没有能使他免受更大的灾难。他得了重病，全身

长满了毒疮，但他仍然毫无怨言。他的妻子要他弃掉神去死，他回答说：“噯，难道我们从神手里得福，不也受祸么？”只是在他的三个朋友来和他争论神行事的公平与否时，约伯的耐心才开始动摇。他抱怨自己受的苦，责难上帝不该折磨他来取乐。他历数坏人的罪恶，责怪洞察一切的上帝怎么不去惩罚他们。他向神提出一连串问题，但神并没有给他满意的回答，却向他提出一系列别的无法回答的问题。在此以前，《约伯记》可以说是悲剧性的，而且我们可以说，困扰着约伯的那些问题恰恰也是困扰埃斯库罗斯和索福克勒斯的问题。但是，悲剧诗人们达到悲剧观念时就止步了，约伯却走上宗教信仰的路去回避悲剧观。宇宙的奥秘使埃斯库罗斯和索福克勒斯充满了敬畏和惊异，却使约伯满心是虔诚的信仰。最后，约伯在尘土和炉火中懊悔，谦卑地把自己奉献给上帝。看吧，这就是希伯来人的正义观念创造的奇迹！耶和華使约伯从苦境转回，并且给他加倍的赏赐，甚至生过十四个儿子！象埃斯库罗斯写普罗米修斯，或象索福克勒斯写俄狄浦斯那样来写约伯，是希伯来人绝不会做也绝不能容忍的。

五

我们在本章中发挥的论题——宗教不利于悲剧——并不符合一般人认为希腊悲剧起源于希腊宗教这种流行观念。事实上，希腊人并没有严格意义上的宗教，即象佛教、基督教或伊斯兰教那样的宗教。希腊人和中国人一样有神话、迷信和祭祀典礼，但他们也和中国人一样，没有固定的宗教信仰和整套的神学。

希伯来人是最具宗教情感的民族，大概希腊人在精神上和他们相去最远。虔诚的希伯来人会把希腊人看成不敬神的民族，而

另一方面，有广泛兴趣和节制有度的希腊人又会把希伯来人看成狂信者和“庸人”。让我们举出具体例子来说明他们之间的区别。

在《旧约·士师记》里，有一个关于耶弗他的女儿的传说。耶弗他在与亚扪人作战之前，向耶和华许愿说，如果他能得胜回国，就把从家门出来迎接他的第一个人献给神作牺牲。他果然凯旋而归，然而随着鼓声载歌载舞第一个出来迎接他的，恰恰是他的独生女儿。父女二人都极为悲痛，但他们又都坚决服从上帝的意志。耶弗他的女儿请求父亲准许，在山上两月与同伴们哀哭她终为处女，然后再被献作牺牲。这个故事和伊菲革涅亚的传说几乎完全一样。与欧里庇得斯笔下的女主人公相比，可以说这位希伯来少女是更具悲剧性的人物，首先因为阿伽门农除伊菲革涅亚外，还有厄勒克特拉和俄瑞斯忒斯两个孩子，而耶弗他却只有一个独生女儿；另外，至少在欧里庇得斯的悲剧里，伊菲革涅亚最后被阿耳忒弥斯女神救了下来，而耶弗他的女儿却真的做了牺牲。然而，《圣经》中耶弗他的传说不是悲剧，而是寓言，其中没有感情与责任的冲突，无邪的女主人公也不需要我们怜悯，而是应该受到赞美和崇敬。比较一下两个传说中父女态度的不同，立即可以看出希腊精神与希伯来精神的区别。耶弗他虽然很爱自己的女儿，却毫无怨言地接受了天意安排的灾难。他说：“我已经向耶和华开口许愿，不能挽回。”但阿伽门农却试图拯救自己的女儿，只是在墨涅拉阿斯的逼迫之下，才不得不最后让步。两个女主人公之间的区别甚至更明显。耶弗他的女儿虽然因为自己还是处女就必须为死而哀哭，但对于完成自己神圣的职责却毫不犹豫。她说：“父啊，你既向耶和华开口，就当照你口中所说的向我行，因耶和华已经在仇敌亚扪人身上为你报仇。”欧里庇得斯塑造的伊菲

革涅亚也许更为真实，但在信仰和情绪上却远不是那么坚定如一。她先是一点也不想死，请求不要牺牲她的生命，后来她知道死亡已经无可避免，才明白表示愿为希腊和她自己的荣誉而死。但在内心深处，她痛恨让她去死的希腊人。她在成为阿耳忒弥斯祭坛的女祭司后，仍然对自己所受的委屈愤愤不平。她希望有朝一日在祭坛上无情地杀死那些希腊人，就象他们在奥里斯无情地杀死她一样。要是她有耶弗他的女儿那样坚定的宗教信仰，就不会有那么多的怨愤了。但她并没有这种信仰，所以对自己命运的悲剧有非常深切的感受。

这样的矛盾和不彻底应该责怪伊菲革涅亚，还是责怪欧里庇得斯？对于我们，这并不重要，这里须指出的是：希腊人不象希伯来人，他们没有统一坚定的宗教信仰。有人想从埃斯库罗斯、索福克勒斯和欧里庇得斯作品中抽取道德和宗教观点，却总是不成功。讨论希腊悲剧的人往往接受最早来自阿里斯托芬的传统看法，即认为最早的悲剧诗人们把自己看成神的代言人，但这些论者却忘记或忽略了柏拉图与此相反的看法。希腊悲剧诗人们宣扬一些什么呢？是神的正义，还是盲目的命运？是一切命里注定，还是人有意志自由？他们有时说这样，有时又说那样，从来没有非常明确地提出问题，所以也从来不作出任何确切的回答。埃斯库罗斯不是被看成“一切戏剧家中最虔诚的神的代言人”吗？但是，从神学或伦理观点看来，《俄瑞斯忒亚》三部曲却是最自相矛盾的。阿波罗的神谕要俄瑞斯忒斯为父复仇。那么，他杀死母亲有什么罪呢？如果他有罪，那就是阿波罗教唆他犯罪；如果他无罪，那么报仇神就没有理由追赶他。因祖先犯下的罪恶而受报应，这种观念似乎意味着承认天意，但是，杀父母、杀儿女和乱伦如果算是罪恶的话，——它们当然是罪恶——说犯这些罪都是由神意

决定，那就对神太不敬了。

实际上，希腊人关于神的概念一定会使任何真正的希伯来人大为惊讶。希腊的神是公正的，但又是爱嫉妒和喜欢恶作剧的；他们是神，但又有人的感情，甚至会受严重的伤，他们无所不能，但有时又得屈服于命运。宙斯和命运支配着希腊人的思想，他们谁也不知道究竟哪一位是真正的统治者。希腊人设想的宇宙是极为混乱的。吕西恩(Lucian)在《诸神篇》对话里，清楚地揭露出希腊人宇宙观的混乱状态。辛尼斯科问宙斯道：“诗人们所讲这些关于命运的话是可以相信的吗？”宙斯回答说：“当然可信。”于是辛尼斯科向宙斯提出一连串十分冒昧的问题。人们既然常常谈起命运的强大力量，这种力量究竟在哪里呢？命运能控制神吗？如果能，神岂不是和人一样，都是命运的奴隶？向宙斯献祭还有什么用？此外，天意是什么？天意是否就是命运，或是比命运更强大？好人遭殃，坏人享福，这种事情究竟该由谁负责，是神，是命运，还是天意？另外，如果一切都是命运造成的，那么当一个人在犯杀人罪时，命运女神是否就是凶手？如果是，那么冥王岂不是不该惩罚不由自主服从命运指使的那个可怜人，而该惩罚命运？宙斯感到这些棘手的问题很难回答。他责怪辛尼斯科跟诡辩学派学坏了，拒绝和他再谈下去。^①

吕西恩在公元二世纪时写作，对这些问题的看法当然和古希腊悲剧家们不同。悲剧家们并没有跟那些“该诅咒的”诡辩学派学习过。但是，不管他们对这些问题理解得多么不明确，他们总力图把握它们的意义。他们和吕西恩一样，多多少少是怀疑论者，但他们又和吕西恩不一样，宇宙的壮美和宇宙间许多不平之

^① 吕西恩：《全集》，对话集，第一三篇。

事使他们在情绪上深感骚动。纯粹的怀疑论和坚定的信仰一样，与悲剧的精神背道而驰，伏尔泰的情形就是证明。在悲剧里，怀疑论从来不至于抑制通常所谓“宇宙情感”。在埃斯库罗斯和索福克勒斯的作品里，我们总能发现敏锐智力和深刻感情的奇妙混合。他们都敬畏神，不会公然为了邪恶的存在责问众神，但是，他们也有点怀疑，如果神永远是公正的，人世间何以还有那么多不幸的事情发生。他们没有一套宗教或伦理的信条，否则他们也会象希伯来人和中国人那样，或者在宗教信仰中求得安慰和平静，或者完全不理会有关人类存在的终极问题。生活中的悲惨事件就不会使他们那么烦恼不安，他们也就不会写作悲剧。我们这样说，决不是贬低希腊人。尼采曾说过，“能向希腊人学习，本身就是一种荣耀。”悲剧所表现的，是处于惊奇和迷惑状态中一种积极进取的充沛精神。悲剧走的是最费力的道路，所以是一个民族生命力旺盛的标志。一个民族必须深刻，才能认识人生悲剧性的一面，又必须坚强，才能忍受。较弱的心灵更容易逃避到宗教信仰或哲学教条中去，但希腊人却不是那么容易满足于宗教或哲学，他们的心灵是积极进取、向多方面追求的心灵。他们面对着宇宙之谜时，内心感到理想和现实之间的激烈冲突。正是这种内心的冲突产生了希腊悲剧。

六

近代欧洲文明是希腊异教精神和希伯来宗教虔诚的奇特混合。它的独特在于整体，而不在于各个成分。这些不同成分是否随时都结合得很好，这个问题应该让未来的历史学家去解答。在这里，我们只简略考察一下这种不同成分构成的文化对近代悲剧

发展的影响。

由于希腊人的天才，悲剧取得了至高的地位，在近代欧洲也一直没有动摇。然而尽管有著名的古今之争，我们仍然还没有对近代悲剧作出公正评价。在对这个问题进行深入探讨时，有两个原因妨碍我们取得正确的看法，一个是对悲剧这种“体裁”的传统评价，另一个是狭隘的民族主义使某些狂热的批评家过分揄扬本国或本流派的悲剧作品。我们现在大概比古罗马人能更好地认识塞内加悲剧的真正价值。再过两千年之后，莎士比亚和歌德的作品中还有多少仍然可以与埃斯库罗斯和索福克勒斯的作品媲美呢？高乃依、拉辛和阿尔菲耶里(Alfieri)还有多少作品可以比塞内加的作品更好地经受住时间的检验呢？近代人对悲剧的完善化究竟有多大贡献？他们究竟有没有悲剧？这些好象都是不甚得体的问题，但后代的人们将会把这些问题提出来。

希腊人创造的悲剧是异教精神的表现，他们一方面渴求人的自由和神的正义，另一方面又看见人的苦难、命运的盲目、神的专横和残忍，于是感到困惑不解。既有一套不太明确的理论，又有深刻的怀疑态度，既对超自然力怀着迷信的畏惧，又对人的价值有坚强的意识，既有一点诡辩学者的天性，又有诗人的气质——这种种矛盾就构成希腊悲剧的本质。为了认清埃斯库罗斯及其后继者作品中那个十分阴郁的世界，我们必须克服通常的偏见，不仅仅看到希腊蓝色的晴空、柏拉图和亚理斯多德的完整的哲学，以及希腊人超脱凡俗的静穆。希腊悲剧是一种特殊文化背景和特殊民族性格的产品，它不是可有可无的奢侈品，而是那个民族的必然产物。

近代人能够拿出怎样的文化背景和怎样的民族性格去和希腊人相比呢？暴风雨已经过去，天空已经晴朗，神话已经消失，诸

神不再介入人间，人已经越来越以自我为中心，依靠自己。难道悲剧是近代文明的自然产物，不是奢侈品？要是从来没有过希腊悲剧，近代人能够完全靠自己创造出悲剧吗？近代悲剧只使人依稀想见它在古代的原形，它至多不过是移植到并不相宜的土壤上的植物。

基督教是近代欧洲文明的主要成分之一。它强调世界的道德秩序、原罪和最后审判、人对神的服从和人在神面前的卑微渺小，所以与悲剧精神是完全敌对的。悲剧表现人和命运的搏斗，常常在我们眼前生动地揭示无可解释的邪恶和不应遭受的苦难，所以总带着一点渎神的意味。施莱格尔早就指出了希腊人的悲剧命运观念与基督教的天意观念之间的矛盾：

命运观念和我们的宗教信仰是直接对立的，于是基督教代之以天意的思想。因此，人们完全可能怀疑，一位基督教诗人想在作品中表现与自己的宗教有关的看法时，是否会发现自己完全不可能写出一部真正的悲剧，而且悲剧诗这种沉醉于人本身的力量文学创作，是否也会象迷信者想象出来的黑夜中的幽灵一样，在启示的曙光前消逝得毫无踪影。①

施莱格尔自己并没有对这个问题作出明确回答。在我们看来，答案只能是肯定的。早期的基督教教会和后来的清教徒都非常仇视世俗戏剧，包括悲剧。文学史家们往往喜欢把近代戏剧的起源追溯到中世纪在教会节日典礼时表演的“奇迹剧”、“神秘剧”和“道德剧”，这是否符合喜剧的实际情况，我们不想追究，但

① 施莱格尔：《拉辛的〈费德尔〉与欧里庇得斯的〈淮德拉〉之比较》，1807年，第八三页。

在悲剧却肯定与事实不符。布鲁纳狄厄(Brunetiere)说得很对：

“我们的神秘剧的作者们并没有继承希腊和拉丁的传统。……他们既没有为莎士比亚的戏剧奠定基础，也没有为拉辛的悲剧奠定基础。”^①中世纪教会祝典上粗糙简单的表演，不过是戏剧化的圣经故事和圣徒传说，它们都有进行宗教教育的明确目的，却并没有悲剧意味。

基督教精神在近代欧洲文学中所起的作用是很难确定的。当浪漫主义者，例如夏多布里昂，想重新从基督教去吸取灵感时，他们心目中想到的其实只是与基督教有些表面联系的中世纪异教精神；因为基督教信仰和浪漫的忧郁情调毫无共同之处。仅以近代悲剧而言，我们可以说，近代悲剧唯一有点独创性成就的地方，就是它表明了异教精神对于基督教的胜利。

莎士比亚尤其是这样。至少在悲剧里，莎士比亚几乎完全活动在一个异教的世界里。他通过塞内加和英国本国的前辈剧作家，间接地从希腊人那里继承了悲剧的形式；又从他那些条顿民族的祖先那里继承了悲剧的精神，那些古代的条顿人居住在阴暗的北方，与严酷的气候和狂暴的大海搏斗，随时担心着魔怪和巨龙的侵袭。莎士比亚的悲剧世界里有女巫、魔法师、鬼魂、妖怪和魔鬼，他们

长着一千个鼻子，
头上的角奇形怪状，象海中的狂涛。

他的悲剧中的人物往往显得比基督教化的欧洲人更原始。地上的

^① 《法国大百科全书》，第三一卷，《悲剧》条。

混乱往往先有“天上的争斗”为征兆。一场暴风雨使勃鲁托斯的同伙们心惊胆战；日蚀和月蚀在葛罗斯脱看来是不祥的凶兆；女巫们的欢呼唆使麦克白去杀人；奥瑟罗也诚心诚意地相信一方手帕有主吉凶祸福的魔力。此外，正象我们在前面一章已讨论过的，莎士比亚并不相信神的正义公道。在悲剧的第五幕，好人和坏人都同归于尽。当李尔王吁请上天惩罚不孝的女儿时，得到的回答不是神对他两个女儿的审判，却是狂风暴雨、雷鸣电闪，使他悲惨的处境更加不堪忍受。实际上，莎士比亚的悲剧人物没有一个具备真正基督徒的感情，没有一个相信来世。对哈姆雷特说来，死亡是“未知的国土，到那里去的人从来没有一个再回来”。麦克白把人生比成短暂的烛光、飘浮的幻影，“象一个拙劣的演员在舞台上胡乱吵嚷一阵，然后就消声匿迹”。如果剧情发展中既有基督徒，又有异教徒，莎士比亚的同情常常不在基督徒，而在异教徒一边，象夏洛克和奥瑟罗的情形就是如此。莎士比亚在基督教极盛时期从事创作，为什么竟表现出这样一种非基督教的精神呢？答案正如多弗尔·威尔逊教授(Prof. Dover Wilson)最近指出的：“写悲剧的莎士比亚是在遭受痛苦的莎士比亚。”^①他创作大部分悲剧的时期正是他深感痛苦和绝望的时期。他是“在紧张的精神状态下”写作，那种精神状态“几乎象李尔的疯狂”。^②如果说绝望常常迫使人们转向宗教，那么也是绝望常常使人们反抗宗教。在不幸的时刻，人们自然更多地思考人生的悲剧性方面，在天才人物身上，这悲剧性方面就可能产生出艺术作品来。莎士比亚的悲剧即使不象希腊悲剧那样是他那个时代的文化的自然产物，至少也是他个人生活的必然产物。基督教可能使莎士比

① 多弗尔·威尔逊：《莎士比亚精义》，第九、一一八及以下各页。

② 钱伯斯(E. Chambers)：《威廉·莎士比亚》，第一卷，第八五至八六页。

亚摆脱颓唐绝望，但也会把哈姆雷特和李尔化为乌有。莎士比亚是从来没有回到基督教去的浪子，谁会说这是人类的损失呢？

高乃依和拉辛的悲剧通常被称为“古典主义悲剧”。就形式而言，这是正确的说法。但就情感和精神实质而言，高乃依和拉辛其实比莎士比亚离希腊人还更远。我们已经说过，在莎士比亚悲剧里，异教的命运观仍然占主导地位，他的悲剧概念与希腊人的概念也还相去不远。在高乃依和拉辛的作品里，基督教精神第一次在悲剧中占主导地位，他们对人类意志自由的强调也是与希腊人的命运观念直接对立的。高乃依和拉辛相比，也许是更彻底的基督教道学家，所以也更不象一位悲剧诗人。从表面上看来，高乃依的悲剧往往表现责任与感情的冲突，例如，在《熙德》中是荣誉和爱情，在《贺拉斯》中是爱国主义和爱情，在《辛纳》中是仁慈与复仇的本能，在《波里厄克特》中则是宗教热情和世俗感情。但这个冲突只是表面的，到头来总是责任感获得胜利，而且常常是轻而易举地获胜。让我们从《波里厄克特》这部写基督教的剧中，举一个简单例子。波利娜和塞韦尔相爱，但却听从父亲的话和波里厄克特结婚。塞韦尔成为罗马皇帝的宠臣，得意洋洋地回来，想娶波利娜为妻。波利娜认为拒绝会见从前的情人是她做妻子的责任，但她父亲费利克斯却更多从自己的安危考虑：

波利娜：他总是那么可爱，而我毕竟是个女人；

见到他那一向可以使我屈服的目光，

我不敢保证我的贞节会有足够的力量。

我不想见他。

费利克斯：我的女儿，应该去见他，

否则你就是背叛，还有你的父亲和全家。

波利娜：既然您这样吩咐，我只好服从，
但是您要明白您要我去冒多大的风险。

波利娜见了塞韦尔。她告诉他说，她已经是另一个人的妻子。塞韦尔责怪她变了心，他那激烈的语言说明他深感愤怒和绝望。但波利娜向他说明，仅仅是责任不让她顺从自己的心愿。塞韦尔于是请求她原谅：

波利娜：您看，不象爱那么坚定真诚的责任
并没有塞韦尔的爱情那样的价值。
塞韦尔：啊，夫人，请原谅盲目的痛苦，
它从来只知道极端的不幸：
我错怪您变了心，把崇高的责任
错当成水性杨花的罪过。

高乃依的悲剧大多数都是这种调子。他写得最动人的地方也总不免流于陈腐和肤浅。对于生在不同时代不同环境中的人们说来，高乃依永远是最没有悲剧意味的悲剧诗人，至少从悲剧的感染力这方面说，他不可能触动他们的心弦。

拉辛在青年时代曾经体验过激烈的内心冲突，一方面是家人迫使他形成的宗教虔诚，另一方面是他自己从欧里庇得斯和其他古典作家那里得来的对戏剧的爱好。因此，他的生活本身就是一场反映在他作品里的悲剧冲突。他诚心想做一个基督徒，但有时候他会不由自主地变成一个异教徒。由于希腊精神和希伯来精神是互相敌对的，两者混和的结果并不总是很圆满。在他是基督徒的时候，他受到自己异教倾向的妨碍，在他是异教徒的时候，他

又摆脱不了自己受的基督教的教育。无论在哪一方面，他很少能完全彻底。让我们以他自己认为最好的悲剧《费德尔》为例。这个悲剧在倾向上无疑是基督教式的。拉辛在剧本序言中明白地说：“我还没有写过哪一部剧本象这部作品这样明白地突出美德。在这里，最小的过失也受到严厉的惩罚。仅仅是想作恶也和作了恶一样遭到厌弃。”正因为如此，拉辛不象欧里庇得斯那样，而是把费德尔写得不那么该受惩罚，希波吕托斯也不那么天真无邪。费德尔既没有向希波吕托斯表白爱情，也没有亲自出马去诽谤他，而是把这一切都交给她的保姆去办。另一方面，希波吕托斯也不是毫无瑕疵、洁身自好的英雄，而是不顾父亲反对，恋爱着阿丽丝。因此，全剧灾难性的结局就多多少少有些道理，象是上天对罪过的处罚。有些批评家甚至在《费德尔》一剧中找寻冉森教派关于神意的理论的影响。据他们说，那些离开正道走入歧途的人，上帝可能让他们罪上加罪，越来越堕落。

但是，我们如果仔细分析这个剧本，这会发现其中有许多东西是一个真诚的基督徒很难宽容的。奇怪的是阿诺尔德竟毫无保留地对此剧表示赞赏。对基督徒的感情说来，通奸和乱伦的题材本身就很可厌。欧里庇得斯把罪过归到爱神身上，所以不存在对剧中人惩罚的问题。拉辛想在剧中引入基督徒的道德观念，所以关键问题就是：他认为应该责怪费德尔，还是应该责怪神的力量？如果他责怪费德尔，那么她其余的罪过都是她最初过失的惩罚。但即使如此，也很难解释希波吕托斯的惨死以及提修斯和阿丽丝遭受的灾难。很难说这些都是天意。而这个剧最大的难题还在于，拉辛并没有完全去掉爱神起的作用。费德尔自己就意识到被无法抗拒的力量不由自主地驱迫着，因为她说：

这都是因为爱神紧抓住她的牺牲品不放。

拉辛在序言里也明确地说：“她的罪过与其说是她的意志造成，不如说是天神降下的惩罚。”我们不禁要问：既然她最初的罪过是天神的意志造成的，她还有什么该受惩罚的地方？布瓦洛说费德尔“乱伦而无信义”，这是对的。但这难道可以和基督教信仰调和吗？事实上，基督教的天意观念和希腊人异教的命运观念虽然互不相容，在《费德尔》中却被强拉在一起，结果是两者相互削弱。要评定《费德尔》以及拉辛其他剧本的真正价值，就应该丢开它的基督教道德和希腊传说，只把剧本看成对人性的细致研究。他剧本的精华主要在善于描写情感的冲突，而他表现的冲突比高乃依表现的冲突真实、激烈得多。拉辛比别的古典作家做了更多的工作来奠定后来心理戏剧发展的基础，甚至可以说，也为心理小说的发展奠定了基础。与其说他是希腊人的继承者，不如说他是近代诗人之父。正是他敲响了悲剧的丧钟。

自文艺复兴以来，异教精神重新得到发扬，而基督教逐渐失去了控制人们思想的力量。但是，基督教的衰落并没有同时出现悲剧的复兴。命运和天意都退缩了，而科学则代之而起，占领了统治地位。一切都用因果关系来解释，甚至偶然和或然也进入了精密数学的领域，甚至昏暗的潜意识领域也被心理学家们暴露在意识的光天化日之下。古人认为是奥秘的东西，现在对我们说来都不过是迷信。科学的孪生子——唯物主义和写实主义——给了悲剧致命的打击。并不是现代人意识不到人生悲剧性的一面，而是悲剧由于长度有限、情趣集中、人物理想化，已不能满足现代人的要求。对于现代知识界读者，长篇小说可以比悲剧更细致入微地描写各种复杂变幻的感情。对一般人说来，高度理想化的悲

剧不能满足他们对强烈刺激的渴望；他们离开剧院，宁愿去看电影。曾经被埃斯库罗斯、索福克勒斯、欧里庇得斯、莎士比亚等伟大悲剧诗人们高踞的宝座，现在一方面被陀思妥耶夫斯基、D·H·劳伦斯、普鲁斯特这样的小说家们占据着，另一方面被卓别林、雪瓦利埃(Chevalier)等人占据着。悲剧的缪斯似乎已经一去不复返了；

悲剧的激情
和这样严肃的作品如今已经过时。

米德尔顿和德克尔的抱怨，在我们今天比在他们那个时代更符合事实。

第十三章 总结与结论

一

在这一章里，我们要把散在前面各章里的论证线索归纳整理，力求把它们织成一个有机的整体。虽然我们现在的工作主要是概括性重述，但我们将尽可能使本章独立成篇，而不是简单重复已经在前面各章讲过的内容，使读者仅从最后这一章里，也能对我们的观点形成明确的概念。

让我们简单回想一下观赏悲剧的情形：你做完一天的工作，准备花一点钱来娱乐。有各种有趣的东西供你挑选，而你最后决定去看戏。剧场里座无虚席，观众们都在等着演出开始。这时幕布拉开，大家的目光都集中到灯光明亮、有布景的舞台上。在两三个小时内，你到了一个完全不同的世界里，你和日常杂务的联系似乎被戏票剪断了。你不是和邻居闲聊几句天气如何之类的话，也不是为买一点食品和店老板讨价还价，在你眼前掠过的是些英雄人物，帝王贵冑，恶人奸贼，有时甚至是神仙上帝，是非凡的情境、致命的过失、滔天的罪恶、难言的痛苦和可怕的死亡。你亲眼看见阿伽门农献出自己的女儿作牺牲、克吕泰墨斯特拉背叛和谋害自己的丈夫、俄瑞斯忒斯亲手把短剑刺进他母亲的胸膛；

你亲耳听见卡珊德拉预言阿特柔斯家族将遭大祸、特洛伊妇女们为自己做俘虏和亡国奴而痛哭、奥瑟罗向威尼斯的来使陈述自己光荣的过去，或哈姆雷特为那死后的神秘不可解的世界沉痛地独白。你屏息静气地密切注视这些可怕的事件，舞台上的场景和情节完全控制了你的意识，你同情地模仿着那些遭遇不幸的人物，不由自主地叹息或流泪。幕间休息的时候，你对同伴说：“他们真惨”，你的同伴也说：“真可怜，他们会这么不幸！”然而话虽如此，你和你的同伴都得到很大快感，为演员们的精彩表演鼓掌喝采。你感到激动振奋，好象参加一场十分生动的交谈或辩论，好象心上去掉了一个沉重的负担。有时候，你只是读完索福克勒斯或莎士比亚的一部杰作，却也会产生类似的感觉。

这一切都太自然了，你甚至想不到这里面会有什么問題。但当你默然而思，回想自己看戏时的情形，就会觉得奇怪：为什么表现痛苦事件的悲剧能给人以快乐？你越想越觉得迷惑不解。你为什么要花钱去看伟大人物覆灭、力量和美遭受挫折至死呢？如果说你在现实生活中讨厌看见痛苦和灾难，为什么又那么爱看《哈姆雷特》或《费德尔》呢？这些问题已经有各派权威学者作出回答，但当你在故纸堆里搜寻高深的理论并且把它们仔细研究一番之后，多半会失望地发现，它们并不完全符合你的实际经验，而且常常违背普通常识和严密的逻辑。就是哲学家们也常有打盹的时候。

悲剧快感问题并不象初看起来那么简单。表面看来，悲剧的内容大多是可怖的东西，但它实际上绝不仅止于此。悲剧绝不仅仅是恐怖。恐怖只是使人感到痛苦，最后给人以阴郁和沮丧的感觉，而悲剧却令人感到鼓舞和振奋。我们平时在报上可以读到谋杀案的真实情节，并不能产生象《麦克白》那样的印象，有人被

汽车压死这种意外事故，也不能象《费德尔》中报告希波吕托斯惨死那个片段那样深深打动我们。这里，一类有悲壮的英雄气魄，另一类却是那么琐细渺小。由于没有认识到这样明显的区别，法格等人误认为悲剧快感是人类邪恶残忍的本能的满足。所谓恶意说，意味着悲剧愈恐怖，效果也愈强烈。然而事实上恐怖超出一定限度，就不仅不能给人快感，反而会引起痛感。例如，肉体的折磨在悲剧中往往就很少直接表现。俄狄浦斯并没有当着观众的面弄瞎自己的眼睛，《李尔王》中康瓦尔和吕甘挖出老葛罗斯脱双眼的一场，只能引起我们的愤怒和恐怖。这场戏充满了真实的酷刑那种令人厌恨的性质，可怖然而没有悲剧意味。

不少人由于不能区别悲剧与恐怖，还把作为艺术品的悲剧和现实生活中的苦难混为一谈。由于悲剧常表现痛苦和灾难，人们也就惯于把任何痛苦或灾难都称为“悲剧”。随便翻开一份报纸，你会发现“悲剧”这个词至少有两三次被用来形容铁路事故、破产或家庭纠纷之类的事情。你常常听见人们说：“由于现实生活中悲剧太多，谁也不再上剧院去看悲剧了”；写实派还大声疾呼：“让我们使现代悲剧忠于生活！”事实上，现实生活中并没有悲剧，正如辞典里没有诗，采石场里没有雕塑作品一样。悲剧是伟大诗人运用创造性想象创作出来的艺术品，它明显是人为的和理想的。悲剧确实常常表现我们在现实生活中见到那种痛苦和灾难，但这两者绝不完全一样。单是痛苦和灾难并不足以构成悲剧。沉船失事并不能使遇难者成为悲剧人物，一般的失恋也绝不能与罗密欧的痛苦相提并论。纯粹的痛苦和灾难只有经过艺术的媒介“过滤”之后，才可能成为悲剧。悲剧使我们对生活采取“距离化”的观点。行动和激情都摆脱了寻常实际的联系，我们可以以超然的精神，在一定距离之外观照它们。

在悲剧中，把生活“距离化”的办法有好几种。最明显的一种，是增大所表现的情节在时间或在空间上的距离，把地点放在某个遥远的国度，使故事情节发生在“从前”。古代和近代的悲剧诗人们往往取材于原始时代的神话或远古时代的历史。幕一拉开，观众看到的就是在异国情调的布景中穿着古雅服装的剧中人物，于是立即感受到与现实生活全然不同的气氛。

悲剧情境、人物和情节的异常性质，进一步构成距离化因素。你看到的不再是日常生活中在车站拥挤的卑微人群，也不是在茶馆酒肆争吵赌博的庸众，而是处在命运转折点上卓然不群的英雄，或是在死亡的痛楚中挣扎的无辜的女主人公。在一两个小时里，特洛伊城就要陷落，罗马就要从勃鲁托斯的控制下转到安东尼手中，或者勃南森林就要朝邓西嫩移动。一切都按照巨大的尺寸创造出来，生活呈现出巨大的规模和强烈的程度，是你在平庸的现实世界中永远不可能遇到的。布洛先生说得很对：

把悲剧中具有悲剧性的成分移置到日常生活中，由于缺乏坚定，由于担心违反习俗，由于害怕被别人耻笑或议论，由于无数种不能坚持信仰或理想的卑微小事，十有八九会最终变成一出正剧、喜剧、甚至闹剧。^①

戏剧艺术的某些传统技巧和形式方面的因素，也进一步扩大阻隔。现实事件绝不会分为五幕，时间也绝不会局限于几个小时。它们是杂乱无章地连续发展的，事后要找出各个事件之间的联系，总要费很大功夫。但在悲剧中却必须有行动(情节)和情趣的统一，

① 布洛：《作为艺术中的因素和一种美学原理的心理距离》，载《英国心理学学报》，第五页，1912年。

常常须对时间和空间作出限制。事件也必须进行去粗取精的剪裁。诗歌成分是另一个应当考虑到的因素。普通人决不会按照无韵体或亚历山大体的格律，用华丽典雅的词句倾诉爱情或悲叹痛苦。然而用诗来写悲剧已是悠久的传统，权威作者们也都认为，悲剧如果改用散文，会遭受很大损失。情境愈悲惨，愈需要用诗来表达。悲剧杰作中许多扣人心弦的段落如果改成散文，就会变得平淡无味。

最后，所有伟大悲剧里都有一种超自然的气氛，一种非凡的光辉，使它们和现实的人生迥然不同。希腊悲剧和宗教祭祷仪式有关，周围似乎围绕着一个神圣的灵光圈。近代悲剧虽然是世俗性质的，却常常加进一些超自然成分，给自己添上神秘的色彩。戏剧技巧和舞台装置更增强这种非现实世界的效果。总的戏剧环境、舞台的形状、人工布置的灯光和布景、服装、演员们程式化的动作和咏唱式的声音，这一切都有助于增大距离。观众的世界和舞台脚光那面的世界，被观众和演员都不可能跨越的一道鸿沟隔离开来。观众只能观看舞台上发生的事情，却不能参加到里面去。因此他们的态度是超然和孤立的，不可能有任何实际利益来干扰他们的审美观照。

很明显，悲剧里表现的痛苦灾难不能和现实生活中的痛苦灾难混为一谈。柏拉图指责艺术家“和真实隔了两层”，其实他说得还不够。悲剧诗人们运用了多少“距离化”手段，和真实就隔了多少层。我们在悲剧中欣赏的并不是真实的痛苦和灾难，而是“距离化”即“和真实隔了几层”的痛苦和灾难。上述的各种手段使悲剧生动有趣，却不会使人哀伤到垂头丧气。我们常常说，虚幻感可以缓和悲剧中的痛感，这话也是说明同样的道理。虽然在注意力高度集中的瞬间，我们不大会清楚意识到悲剧情节的虚

构性，但却有各种“距离化”因素使我们不可能把悲剧当真。在悲剧中，可怖的东西被艺术力量所征服而变化，我们是处在审美状态中，我们的快感在本质上是审美快感。恶意、道德同情、正义观念以及其他各种实际考虑或者根本在悲剧快感里就不存在，或者只是侵占了本来不属于它们的地位。

二

在前面我们只讨论了作为一种客观性质的悲剧性，强调了悲剧与现实生活中单纯的恐怖有本质的区别。我们如果分析自己在看到悲剧时的主观态度，就会发现，由于各个个人之间存在差异，问题就更为复杂。看完一出很好的悲剧后，所有的观众都感到快乐，但各人快乐的原因却不一样。有些人高兴的是恶人终于受到惩罚：哈姆雷特杀死了克罗迪斯，麦克白也终究被马尔康和麦克德夫所杀。有些人是赞赏诗人和演员们的技艺高明。还有些人觉得快乐，仅仅是因为在情绪上经历了一次愉快的激动。上述种种也许还不是全场观众感到满足的所有原因。那么在谈论悲剧快感时，你指的究竟是哪一种快感呢？

人首先是一种有道德感的动物。悲剧描绘的是严肃的事情，所以悲剧的观众自然会在情感和理智两方面都受到感动。就在你的眼前，一位贤明的国君突然认识到自己完全无意间犯下的可怕罪孽，被迫放逐出国土，一位年迈的父亲被自己的女儿们在一个暴风雨之夜赶出门外，或者一个坏人向一个心怀猜忌的丈夫诬蔑他那贤德而清白无辜的妻子。在这种情况下，难道你能无动于衷，对不幸的受害者毫无同情吗？难道你不希望他们有更好的命运，不希望坏人受到正义的惩罚吗？既然人是有思想的，难道你不会

进一步沉思恶与正义的问题，甚至触及象宿命、天意和人类自由这样一些更大的宇宙性质的问题吗？你只要想到这类问题，对仅以这样的考虑为基础建立悲剧理论的人，大概就会原谅了。亚理斯多德坚持说，悲剧人物既不当是坏人，也不应当是圣人，而应当是有过失的好人。另一些论者如盖尔维努斯甚至走得更远，视剧院如法庭，我们的悲剧快感则被看成对赏罚分明而感到的道德的满足。爱德蒙·博克相信，我们对受害者的同情产生看到痛苦场面时的快感，因为痛苦场面如果引起的是痛感，我们就会逃避最需要同情的那些最悲惨的情境。根据黑格尔的意见，悲剧表现的是两个同样有道理、但又同样片面的伦理力量的冲突，而悲剧结尾则是宇宙和谐的恢复。但对叔本华说来，悲剧为我们揭示一切皆虚妄的道理，教导我们弃绝求生的意志。其他一些同样杰出也同样自信的论者们，还提出了各种各样的不同理论。我们不必怀疑博克、黑格尔和叔本华等人的真诚，也许他们正是以他们各人所描述的方式来欣赏悲剧。不幸的是，他们的叙述互相抵触，各有自己的严重缺陷。

他们大多从道德观点去看待悲剧。然而我们都同意，悲剧是艺术品，悲剧的欣赏首先是一种审美经验。在审美观照中，我们的确常常感到一种同情，但却不是通常的伦理道德意义上的同情。道德同情和审美同情有三方面的重大区别。首先，道德同情往往明白意识到主体和客体之间的界限，审美同情却消除了这种界限，我们忘掉自己，加入被观照的客体的生命活动中。其次，道德同情不可能脱离主体的生活经验和个性，并往往伴随着产生希望和担忧；审美同情却把那一瞬间的经验从生活史中孤立出来，主体“迷失”在客体之中。最后，道德同情是一种实际态度，最终会变为行动，我们会力求使我们同情的客体摆脱痛苦；审美同情并

不导致实际的结果，它仅仅涉及见别人悲而悲、见别人喜而喜这样的模仿活动。我们也可以用这样的话来表示这同一种区别：道德同情使我们对客体采取行动，而审美同情则使我们和客体一起行动。

在悲剧欣赏中，我们常常感到的是审美的而非道德的同情。我们并不会为朱丽叶传递消息给罗密欧，只会同情地感到朱丽叶的焦虑和痛苦。我们不会向奥瑟罗喊道：“你这黑鬼，难道你不明白伊阿古在撒谎吗？他告诉你说你妻子送人作信物的那方手帕，其实就在他的衣袋里！”我们只会象奥瑟罗一样，让自己随着他一起受骗，一起悲叹。当然，也有一些头脑简单的人在产生强烈幻觉的时候，把悲剧情节当成真事，投身去干涉戏剧行动的发展。例如，有一位美国慈善家把五十美分的钞票扔给舞台上的穷发明家，要他去买柴来生火继续做实验。还有一个中国木匠跳上舞台，一斧子砍死了扮曹操的演员。这种道德同情可以很容易地避免悲剧性结局，或证明正义原则的存在，可是，在这样做的时候，它也摧毁了悲剧本身！为同情、正义或任何别的道德目的欣赏悲剧的人，正象那位美国慈善家或中国木匠一样，不过是在错误的时刻做了一件合乎道德要求的事情。

这些例子还说明，正确欣赏悲剧需要一定程度的自制和清醒的理智。立普斯和谷鲁斯的信徒们往往容易过多强调审美同情，即他们所谓“移情”的作用。他们常常要人们相信，没有主体和客体、自我和非自我的完全同一或融合，就不会有审美的欣赏。但是，正如缪勒·弗莱因斐尔斯指出的，对戏剧表演的审美反应会因人而异。有“分享者”类型的观众接二连三地把自己与剧中人物等同起来，以致完全失去自我意识和自我控制。还有另一种“旁观者”类型的观众以冷静的超然态度静观戏剧情节的发展，他们

欣赏的主要是悲剧的形象美。狄德罗早已见出演员当中也有类似这样的区别。他的著名理论要求演员在表情“逼真”的同时，自己应该摆脱感情的支配，保持冷静和自我控制。这同一个区别还引出两种不同的悲剧快感理论。其中一种把悲剧快感的原因归于情绪的缓和、紧张感或努力感；另一种理论则把它归于理智功能的好奇心的满足、形式美的鉴赏或某种深刻真理的揭示。

理想的观众(以及理想的演员)或许应处于这两个极端之间，他对悲剧应能从情感和理智两方面都作出反应。他在情感上把自己和剧中人物等同起来；多少能和他们共命运，这就使他对人物心理能获得第一手的直觉认识。这是理解悲剧的首要条件。他在理智上又能控制自己，把悲剧看成一件艺术品，并注意各个局部与总体之间的关系。完全进入情绪而没有超然的观照和清醒的理智，就看不到悲剧的形式美；完全超然而没有同情的渗透，则不可能象真正的审美经验那样达到情绪的白热化。因此，悲剧快感的原因必须在情绪的缓和及智力方面好奇心的满足两个方面去寻找。悲剧的欣赏是一个复杂现象，随不同个人的心理习惯而发生很大变化。仅仅以一种理论或一种解决办法为依据，都是错误的。

三

我们已经弄清了在悲剧快感问题上一些主要的复杂情况，现在可以进一步来确定悲剧快感本身的特殊性质。亚理斯多德说：

“我们要求于悲剧的不是各种各样的快感，而是它所独有的那种快感。”这是一个非常精辟的见解，但却可能使人产生误解。有的人由于忽略这个见解而犯错误，还有的人恰恰因为遵从这个见解而犯错误。

无可否认，悲剧给我们的是它独特的、别种经验不可能产生的快感，因为任何一种经验都有其特殊性。但讨论悲剧的学者们并没有随时记住这个简单的道理。悲剧快感曾被解释为使精神有所寄托(杜波斯)，紧张感或努力感(立普斯、帕弗尔)，艺术的力量(丰丹纳尔、休谟)，情绪的缓和(亚理斯多德及其评注家们)等等。悲剧可能包含所有这些快感来源，但这些快感来源却并非悲剧独有的。你可以在赌博或打猎中找到精神寄托，你可以在做体操时体验到紧张感或努力感，你可以在看斗鸡时满足自己智力方面的好奇心，你也可以在观赏一只花瓶或读一首诗当中获得艺术享受。悲剧欣赏和这种种的区别在哪里呢？我们不满意上面提到的那些理论，并不是说它们全然没有道理，而是说它们太笼统、太不明确。

另一方面，我们也应当记住：任何事物除自己的独特属性之外，还具有和其他同类事物共有的性质。苏格拉底和别的希腊哲学家一样是人。如果你找到了悲剧特有的快感，于是得意洋洋地说：“悲剧快感就是这个而不是其他，”那就无异于说苏格拉底是希腊哲学家，因此不是人。你也许会说，谁也不会这么荒唐！然而，关于悲剧的理论层出不穷，都满有把握地认为只有自己正确，其余的都是谬误。难道黑格尔会承认，悲剧并不只是证明永恒正义观念？难道有谁能让叔本华相信，揭示人生的无意义也许并不是悲剧快感的主要原因？片面的观点总是很容易作出错误的结论，尤其在精神生活的领域里，任何事情都和无数别的事情有千丝万缕的联系，孤立的原因和孤立的结果都只是一些纯粹的抽象概念。你欣赏悲剧决不会只为了它特有的快感。此外，一个事物或一种现象的独特属性不仅和某种全新的成分共同存在，而且往往存在于各种共同成分互相结合的方式和比例之中。悲剧快

感的独特性恰恰在于把情绪的缓和、努力感、好奇心、艺术力量等等共同的快感来源结合起来的特殊方式中，这难道没有可能吗？这一想法使我们更有责任全面地考虑问题，不要忽略任何可能有助于产生悲剧快感的因素。让我们象建立金字塔那样提出论证，先从最广阔的基础开始，逐渐走向顶端。

(1)悲剧的欣赏首先是一种活动，所以自然会产生一般人类活动所共有的快感。在这里，最重要的是确定快感本身的性质。享乐主义派的错误在于把情感看成意志与活动的原因，因为情感取决于我们的主观兴趣和态度，离开与我们主观兴趣和态度的关系，任何事物本身都不可能是痛苦的或是快乐的。视情感为意志与活动的结果，这才是更合实际的看法。生命总是随时努力在活动中实现自己，情感就是这种努力成功或失败的标志：活动不受阻碍，生命能量得以畅然一泄时即为快感；活动受到阻碍，生命能量被抑制而郁积时即为痛感。大家都知道死是生的对立面，死亡就是一切生命活动的停止。一切有生命的东西最害怕的就是活动的停止。无所事事的怠惰状态是一种令人痛苦的情形，人们努力寻求各种寄托以躲避这种状态。杜波斯认为，悲剧正是这种寄托方式之一，它可以消除我们的无聊，给我们以快乐。但生命也需要变动，人们很快会厌烦一种寄托方式，渴求别的东西。悲剧不仅是一种使精神有所寄托的东西，也是一种转移注意的方式。它使我们摆脱日常生活的单调贫乏，这也是它能给人快乐的原因之一。

无论使精神有所寄托还是转移注意，都能使生命能量得到发挥，给人以紧张感、努力感或生命力感。我们在悲剧中不是欣赏痛苦的场面，而是欣赏它使我们兴奋和振奋的强烈刺激。桑塔亚那教授曾写道：“我们喜欢的不是一种恶，而是喜欢那种生动而

令人振奋的感觉，那是一种善。”

我们在欣赏悲剧时体会到的努力感，主要来自我们对戏剧人物的动作和感情的同情模仿。悲剧人物一般都有非凡的力量、坚强的意志和不屈不挠的精神，他们常常代表某种力量或理想，并以超人的坚决和毅力把它们坚持到底。我们通过与他们的接触和同情地模仿他们，也受到激励和鼓舞。

此外，努力感部分地也来自我们智力方面的好奇，来自我们渴求体验和认识得更多这种出于天性的要求。如果说悲剧是表现痛苦的，它同时也表现深刻的真理。桑塔亚那教授写道：

对真理的要求使我们急切地接受一切以真理的面目出现的东西。……一种原始的本能迫使我们转动目光，去看那出现在视野边缘朦胧区域里的任何物体，那种物体对我们越是可怕的威胁，我们的目光就转动得越快。①

由于悲剧给我们展现出人类苦难的场面，于是有些人以为悲剧快感象看角斗表演和处决罪犯时的乐趣一样，来源于人性中本能的恶意和残酷，我们已经指明，这种看法的缺点在于把作为艺术品的悲剧与现实生活中的苦难混为一谈。我们还可以进一步指出，即使是看角斗表演和处决罪犯时的乐趣，用它们那令人激动兴奋的性质来解释，也比用人性中的恶意和残酷来解释更好。如果说它们与悲剧有什么共同的地方，那就是它们和悲剧一样，能够强烈地刺激我们的生命能量和好奇心，而不是它们能满足我们较低等的本能要求。

① 桑塔亚那：《论美感》，第二三〇页。

(2)大多数人类活动所共有的这种种快感来源，当然不会产生悲剧特有的那种快感，甚至不会产生一般的艺术快感。首先得具备美的各种条件。悲剧的欣赏说得更具体些，是一种艺术活动，自然会有各种审美经验共有的快感。悲剧和其他艺术形式一样，与我们日常现实活动的区别在于它是在理想的世界里活动，它是放在一个人为环境中的生活，是从一定距离之外看去的生活。悲剧唤起的活动不是服务于任何外在的实际目的，而是以它本身为目的。这就是席勒所说“自由的活动”或“过剩精力的自然发泄”。因此，艺术是现实的补偿，它为我们提供一个比现实更能给人满足的想象的世界。这样谈论悲剧也许有些出人意表，因为悲剧描绘的是生活的阴暗面。但是，悲剧确实能弥补现实的不足。与我们的日常行动的狭小圈子比较起来，悲剧世界至少是一个非凡的举动、强烈的感情、超人的毅力和英雄的气魄的世界。尼采用象征意义的语言描绘悲剧世界，说它是日神的光辉所照耀的一幅明朗的图画，在其中具有酒神精神的人忘掉他原初的痛苦，在美的外貌中得到补偿。

和一般艺术一样，悲剧也是被人深切地体验到、得到美的表现并传达给别人的一种情感经验。强烈情感的经验本身就是快乐的源泉，表现的美和同感的结果更能增强这种快乐。在悲剧中，我们在情感和理智两方面都与一位大师的心理密切接触，通过这种接触，我们就能吸取一点诗人在灵感激发下进行创作时充溢在心中那股活力、那种炽热的感情、那种得心应手随意塑造人物的欣喜。我们和他共同分享在心中见到美的形象那种快乐，也和他共同分享克服了巨大技巧困难后那种成功的喜悦。^① 我们被诗人

^① 参见C.E.蒙达涅(Montagne)：《悲剧的快乐》，载《大西洋月刊》，1926年9月号。

崇高的风格所鼓舞，被他的韵律和节奏所感动，并且沉醉于他那些优美的意象和象征之中。悲剧所表现的可怕事件被艺术的力量征服和改变，我们也许会为表现的真实而难过，但传达这种真实的媒介却使我们感到快乐。在一切伟大的艺术品里，内容和形式都是密不可分的。我们在悲剧中感到快乐的原因之一，就是我们不会脱离其表现形式来孤立地看待痛苦和灾难。只有在内容和形式没有融合为密不可分的整体的非艺术品中，我们才会脱离形式而注意内容，悲惨事件的痛苦性质也才更容易对我们直接发生影响。

(3)悲剧和别的戏剧形式一样，与一般艺术的区别在于它用真人为媒介，生动逼真地模仿一个行动。小说、史诗或甚至一幅画，都可能具有悲剧意味，但它们都只是间接地表现一个行动，它们的主要兴趣也只在人物性格的刻画。所以亚理斯多德在评价悲剧各种成分的相对重要性时，把情节放在首位。施莱格尔也说：“行动才是真正享受生活，才是生活本身。”这就可以解释为什么人们对戏剧的兴趣比对造型艺术的兴趣要普遍得多。不怎么喜欢绘画和雕塑的人，大多数对戏剧仍很有兴趣，比起博物馆和画廊来，人们更常去剧院。由于戏剧主要表现行动，在看戏时就比在看画或读诗时，更能强烈地感觉到生命的活力。

(4)以上我们主要谈论的是艺术的一些总的性质，但悲剧还有它的特殊属性。悲剧和其他戏剧艺术形式的区别在于它表现最严肃的行动。人生最严肃的方面不是天真的欢乐或全然的幸福，而是受难和痛苦，所以悲剧表现的是恶、不幸和灾祸。悲剧讲述具有英雄品格或高尚道德的人由福到祸的悲惨故事，这样一种遭难的故事从道德观点看来，并不总是合乎正义观念的。主要人物可能有某种性格上的缺陷，但绝不至于该受那样悲惨结局的可怕惩罚。

罚。如果没有恶，如果世界完全受正义原则的支配，那就不会有悲剧。悲剧往往使我们觉得，宇宙之间有一种人的意志无法控制、人的理性也无法理解的力量，这种力量不问善恶是非的区别，把好人和坏人一概摧毁。我们这种印象通常被描述为命运感。如果说这不是悲剧唯一的特征，也至少是它的主要特征之一。

悲剧不仅象喜剧那样使我们觉得高兴，而且能使我们深受感动和振奋鼓舞。正如柏格森所说，喜剧主要触动我们的理智，而悲剧却深深打动我们内心，激发我们的情绪。悲剧激起的情绪，如亚理斯多德早就指出的，是怜悯和恐惧。对悲剧经验说来，重要的是这两种情绪应当同时激起。怜悯由两个因素构成：对客体的爱或同情，以及因为它的缺陷或痛苦而产生的惋惜感。作为审美感情，怜悯和秀美感密切相关。一个秀美的事物好象在吁请我们的同情，而它那柔弱的性质又在我们心中唤起一点惋惜感。在悲剧中，怜悯主要是由命运感唤起的。我们因为事情竟会如此而深感惋惜，而我们出于对人类的同情，深心希望一切是另一个样子。这种情感常常给悲剧增添悲观和忧郁的色彩，使它近于带有悲哀感的秀美，形成一种特殊的美。

然而仅仅是带有悲哀感的秀美，并不能产生真正的悲剧，因为它缺少那种鼓舞人和令人振奋的力量。这种力量是由恐惧的情绪引起的。作为审美感情的恐惧是崇高感的一个重要成分。正如康德分析的，崇高的事物以其巨大的体积或力量使我们先有一种生命力受到“暂时阻碍的感觉”，或者压抑我们，然后又迫使我们在审美同情中分享它的伟大。我们先是感到惊讶，突然意识到自己的渺小无力，接着又突然超出我们自己平日的局限，在想象中把自己和崇高的对象等同起来，感觉自己受到鼓舞，变得崇高而伟大。第一个阶段的情绪是恐惧，下一个阶段则是惊奇和赞美。

悲剧正是以这样的方式影响我们。它因为在体积和力量上的伟大，首先是使人觉得可怕。在可怕的命运之前，我们感到自己渺小而软弱。但是，悲剧人物面对不幸灾难时那种超人的毅力和英雄气魄，在我们心中唤起人类尊严的感觉，很快就抵销了这种“暂时的阻碍”。

因此，悲剧感基本上类似崇高感，但又不仅是崇高感。崇高是超出怜悯之上的，在看到暴风雨之夜和崇山峻岭时，我们决不会有任何惋惜感。另一方面，悲剧又总是包含着某种柔弱的、让人感到惋惜的东西。总而言之，我们在悲剧中既感到怜悯，又感到恐惧。因此我们可以说，悲剧感是崇高与可怜两种效果的结合，而以崇高为最主要的成分。由于悲剧感与崇高感密切相关，而在崇高感的积极阶段会引起惊奇或赞美的情绪，所以亚理斯多德所列举的悲剧情绪也许并不完全。在怜悯和恐惧之外，我们还应当加上惊奇、赞美或崇敬。在悲剧中，人的尊严的意识和命运观念同等重要。没有冲突，没有对灾难的反抗，就不会有悲剧。悲剧人物在那冲突之中总是失败，但精神上却总是获胜，始终顽强不屈。如果感觉不到一点惊奇和赞美之情，那就等于对悲剧精神的一个基本部分全然没有体会。

悲剧中怜悯和恐惧的问题在传统上是和“净化”问题相联系的。据亚理斯多德说，“悲剧激起怜悯和恐惧，从而导致这些情绪的净化”。对“净化”一词有两种解释，较早的一种认为这个词是从宗教借来的比喻，意为“涤罪”。但近代语言学家们倾向于从医学意义上理解这个词，意为“宣泄”。从心理学观点看来，“净化”一词既不能理解为旧的宗教意义上的“涤罪”，也不能理解为医学术语意义上的“宣泄”。首先因为情绪是心理机能而非静止的实体，它们在兴奋过程之前和之后都不存在，也不能象

脏衣服那样洗涤和染色。其次，如果把“怜悯和恐惧”理解为不是情绪本身，而是与这些情绪相对应的本能素质，那就必须指出，一般本能素质都有生理上的功用，在绝大多数人身上，它们并不一定有需要涤除或宣泄的痛感成分或致病成分。心理不健全的人毕竟是少数，悲剧也绝不是医治疯子和精神病人的特殊治疗方法。第三，成千上万年以来，人类本能和情绪并没有发生很大变化，要在几个小时内用虚构的苦难把它们涤除或宣泄，也是不大可能的。此外，生理的证据可以证明，反复训练不仅不会减弱，反而会增强本能的力量。最后，情绪的性质部分地决定于激起这些情绪时的环境条件。悲剧的怜悯和恐惧与现实生活中的怜悯和恐惧是在完全不同的条件下产生的，所以偶尔激起的悲剧怜悯和恐惧不可能对现实生活中的怜悯和恐惧产生明显的影响。

还有人试图用弗洛伊德派心理学的观点来解释“净化”这个词。根据一般弗洛伊德心理学原理，“净化”是被压抑的“情感”或能量及相应观念的发泄。这种发泄的成功并不是由于简单的直接缓和，而是由于把“情感”“移置”到比较可以为意识所容许的另一个观念上。具体应用到悲剧上，对弗洛伊德派学者说来，“净化”的意思就是“意愿的满足”，尤其是指构成“俄狄浦斯情意综”核心那种乱伦欲念的满足。这些都是亚理斯多德不可能有的近代观念。弗洛伊德派的解释除了把近代思想强加给古代理论这种错误以外，本身也有一些严重问题。这里只提两点。第一，这种解释意味着意愿是在潜意识中得到满足，而满足的快感却在意识中被感知。这个观念在我们看来似乎是矛盾的，因为它等于说意愿虽得到满足，但主体（即潜意识人格）并不感到满意。第二，这种解释完全忽略悲剧的形式美。潜意识的性质要求意愿在象征形式中得到表现，但并不要求在美的形式中得到表现。

我们对这个问题提出了一种简单得多的看法。净化就是“情绪的缓和”。怜悯和恐惧都有混合的情调。怜悯由于表现爱和同情，所以是快乐的，又由于含有惋惜的感觉，所以是痛苦的。恐惧能刺激和振奋我们，所以是快乐的，它是由危险的感觉产生出来，所以又是痛苦的。悲剧能够使人感到怜悯和恐惧这两种情绪中所含的痛苦。涤除了痛感的纯怜悯和纯恐惧，是站不住脚的概念，因为怜悯和恐惧没有痛感，也就不成其为怜悯和恐惧了。正是痛感成分使悲剧经验具有特殊的生气和刺激性。但是，悲剧中的痛感并不是始终存在一成不变的。由于任何不受阻碍的活动都会产生快感，所以痛苦一旦在筋肉活动或某种艺术形式中得到自由表现，本身也就可能成为快感来源。例如，人在悲哀的时候，如果大哭一场，就可以大为缓和而感觉愉快。诗人虽歌唱欢乐，却更多地吟咏忧伤。无论快乐或痛苦，情绪只要得到表现，就可以使附丽于情绪的能量得到发泄，我们通常就说，得到“缓和”。“情绪的缓和”和“情绪的表现”其实是同样的意思。悲剧的怜悯和恐惧以及悲剧的艺术力量产生积极的快感，当怜悯和恐惧在悲剧中得到表现，被人感觉到时，附丽于它们的能量就得到宣泄，痛感就被转化为快感，从而更增强悲剧中积极快感的力量。因此，悲剧特有的快感是一种混合情感，它是怜悯和恐惧中以及艺术中的积极快感，加上怜悯和恐惧中痛感部分转化成的快感，最后得到的总和。怜悯和恐惧中的痛感转化成快感，是缓和即表现的结果，也就是亚理斯多德所谓“净化”的结果。

四

关于悲剧与宗教和哲学的关系，可以作一个简单的总结。悲

剧象宗教和哲学一样，深切地关注恶、神的正义与人的责任等等问题。但悲剧精神与宗教和哲学都是格格不入的，因为悲剧并不为这类终极问题寻求确定的答案，而宗教和哲学却费尽辛劳，或者寻求一套情感上给人满足的教义，或者建立一种用理性可以论证的玄学体系。其间的区别可以说明，为什么中国人、印度人和希伯来人这些伟大民族，当他们满足于宗教或哲学的时候，虽然在文学各个领域里都取得很高成就，却根本没有写出一部真正的悲剧。智力上非常活跃、情绪上十分敏感的人，在看到某种违背我们的自然欲望而且超出我们理解力范围的可怕事件时，会感到迷惑不解，悲剧正是反映这种迷惑不解的心理。悲剧态度很近似皈依宗教者那种困惑而狂热的神状态，而不象虔诚教徒那种已经固定的信仰。例如，拉辛完全转向冉森教派之后，就放弃了悲剧的写作。悲剧态度也不是怀疑主义者的态度。欧里庇得斯是一个怀疑论者，希腊悲剧正是在他那里开始走向衰亡。伏尔泰也是一个怀疑论者，却不是一位伟大的悲剧诗人。怀疑论者是精神上的流浪者，他既没有对家园的热情，也没有对家园的信仰。悲剧诗人在理智和感情两方面都强烈地感到需要一个精神的家园，却总是找不到这样的家园。悲剧起源于希腊，它是在希腊思想还没有固定化为一种严格的宗教信条或一个严密的哲学体系时诞生的。你无论怎样努力搜寻，在埃斯库罗斯或索福克勒斯的作品里，都找不到一套确定而系统的宗教信仰或伦理学说。在希腊哲学发展到顶峰时，柏拉图会激烈地攻击悲剧正是毫不奇怪的事情。由于同样的原因，从亚理斯多德到黑格尔和叔本华，当哲学家们试图探讨悲剧问题时，总是不那么成功。

近代欧洲文明是希腊异教精神和希伯来宗教虔诚的奇特混合。悲剧作为希腊异教精神的产物，总带着世俗的和渎神的成

分。希腊人的命运观念很难与基督教的天意学说协调一致。所以近代欧洲悲剧是移植到不相宜的土壤上去的植物。它并没有放弃希腊的命运观念，又偷偷输入了基督教关于神的正义的观念。在高乃依和拉辛的作品里，最能明白见出互不调和的观念这样混杂在一起的不幸后果。莎士比亚是在一个异教世界里活动，他在精神上是和希腊人为伍的。马志尼反对莎士比亚，认为他既没有明确的人生观，又没有任何全心全意的信仰，这其实是完全错误的看法，即认为伟大的悲剧诗人必须有道德信念或宗教信仰。

悲剧往往是以疑问和探求告终。悲剧承认神秘事物的存在。我们如果把它进行严格的逻辑分析，就会发现它充满了矛盾。它始终渗透着深刻的命运感，然而从不畏缩和颓丧；它赞扬艰苦的努力和英勇的反抗。它恰恰在描绘人的渺小无力的同时，表现人的伟大和崇高。悲剧毫无疑问带有悲观和忧郁的色彩，然而它又以深刻的真理、壮丽的诗情和英雄的格调使我们深受鼓舞。它从刺丛之中为我们摘取美丽的玫瑰。

难道我们应当责难悲剧充满矛盾，缺少明确的宗教信仰和严密的哲学体系？哈姆雷特对霍拉旭说：“天地间有许多事情！你的哲学里没有梦想到的。”生活比道学家和逻辑学家们所设想的要丰富绚丽得多。悲剧的任务好像是“向自然举起一面镜子”，而且不让

我们的好管闲事的智力
去歪曲事物的优美形象。

附录

[BIBLIOGRAPHICAL INDEX

Indicated in the text with
arabic numerals in brackets

CHAPTER I .

1. History of Herodotus, English Translation by G. Rawlingson (1862). Vol. IV, p. 38.
2. Saint Augustine, Confessions, English Translation by E. B. Pusey (1907). Bk. III, §II.
3. James Sully, An Essay on Laughter (1902), p. 18.
4. Clive Bell, Art (1914), Chapter I, §I.

CHAPTER II .

1. Kant, Critique of Judgment, Bk. I, §2, English Translation given by Carrington in "Philosophies of Beauty", (1931), p. 110.
2. B. Croce, A Breviary of Aesthetics (1913), English Translation in ((Philosophies of Beauty)) (see note I above), pp. 233-243.
3. Münsterberg, Principles of Art Education, (1905), pp. 19-20.

4. Schopenhauer, *The world as Will and Idea* (see Chap. VIII below). BK. III, §34.

5. Lipps, ((*Aesthetische Einfühlung*)), passages translated by Carritt in ((*Philosophies of Beauty*)), pp. 252-258.

6. K. Gross, *The play of Man*, English Translation by Baldwin, pp. 322-333.

7. Lotze, *Mikrokosmos*, Bk. I, Chap. 2, Quoted by Vernon Lee in ((*Beauty and Ugliness*)), (1911), pp. 17-18.

8. For Formalistic Aesthetics see the following:

(I) Kant, *Critique of Aesthetic Judgment*, English Translation by J. C. Meredith.

(II) Croce, *Aesthetic*, English Translation by D. Ainslie (1922).

(III) V. Basch, *Essai critique sur l'esthétique de Kant* (1927); and ((*Le Maître problème de l'esthétique*)), *Revue Philosophique*, Juillet, 1921.

(IV) Clive Bell, *Art* (1914).

(V) Roger Fry, *Vision and Design* (1930).

9. J. Hytler, *Le Plaisir Poétique*, (Thèse, Lyon, 1923).

10. Cf. A. B. Walkley, ((*A new theatrical adventure started with 'King Lear'*)), reprinted in J. Agates' ((*English Dramatic Critics*)) (1932), p. 271.

11. H. Delacroix, *Psychologie de l'Art*, (1927), p. 27.

12. E. Bullough, ((*Psychical Distance as a Factor in Art*)), *British Journal of Psychology*, Vol. V, (1912).

13. Delacroix, *Psychologie de l'Art*, p. 86.

14. For the problem of Prose Tragedy see the following;

(I) F. L. Lucas; *Tragedy*, (1928), Chap. VI.

(II) Allardale Nicoll; *The Theory of Drama*, (1931), Chap. I, §3.

(III) G. Santayana; *The Sense of Beauty*, (1905), pp. 226-238.

CHAPTER II.

1. Lucretius; *De Rerum Natura*, Bk. II, Verse 1-2.

2. Santayana; *The Sense of Beauty*, p. 236.

Cf. Addison; *The Spectator*, No. 418.

3. Cf. A. Nicoll; *The Theory of Drama*, p. 136.

4. Herckenrath; *Cours de l'esthétique*, Quoted by Faguet (see below).

5. E. Faguet; *Drame Ancien, Drame Moderne*, (1898), p. 1-25.

6. A. Bain; *The Emotions and the will*, (1859), p. 195.

7. Bergson; *Le Rire*, (1924), pp. 160-174.

8. S. Johnson; *Preface to Shakespeare's ((King Lear))*, reprinted in A. Nicoll's *((Shakespeare Criticism))*, (1916), P. 137.

9. Bradley; *Shakespearean Tragedy*, (1905), p. 252.

CHAPTER IV.

1. Burke; *Inquiry into the Origin of our Idea of the*

Sublime and the Beautiful, (1756), § 14-15.

2. Saint-Marc-Girardin, Cours de la littérature dramatique, (1874), Tom I, p. 1-2.

3. Schopenhauer, The world as will and Idea, Bk. III § 34.

4. Diderot, Paradoxe sur le comédien, Oeuvres choisies (Larousse), p. 144.

5. Langfeld, The Aesthetic Attitude, (1928), Chap. III.

6. Downey, Creative Imagination, (1929), p. 181.

7. Müller Freienfels, Psychologie der Kunst, (1922), Vol. I, p. 66.

8. Downey, Creative Imagination, p. 181.

9. Flaubert, Correspondance, (1850-1854), Tom II, pp. 358-359.

10. Müller Freienfels, Psychologie der Kunst, Vol. I, p. 67.

11. Gsell, Le Théâtre, p. 29.

12. Sarah Bernhardt, Mémoires, Tom II, p. 106.

13. Legouvé, Soixante ans de Souvenirs. Tom I, p. 243 et seq.

14. P. Fitzgerald, Life of David Garrick, (1868), Vol. II, p. 54.

15. Diderot, Paradoxe sur le comédien (see No. 4 above), p. 153.

16. Encyclopedia Britanica, 14th édition, Article on

((Aoting)).

17. Shakespeare, Hamlet, Act III, Sc. II.

18. Eugène Delacroix, Journl, (1893-95), Tom I, p. 247.

CHAPTER V.

1. Plato, Republic, Bk X. English Translation by Jewett (1892), pp. 318-322.

2. Aristotle, Chap. VI, English Translation by Butcher, see below), p. 23.

3. For the discussion of Pity and Fear in Tragedy see the following:

(I) Corneille, Discours sur la Tragédie.

(II) Lessing, Hambarg Dramaturgie, (1767-68). No. 48.

E. Egger, Histoire de la critique chez les grecs, (1886), p. 296.

(IV) Butcher, Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art, (1917), pp. 240-273.

(V) Bywater, Aristotle on the Art of Poetry Commentary, (1909), pp. 210-213.

4. Plato, Republic, Bk. X, especially §605-606.

5. Bergson, Les données immédiates de la conscience, (1913), pp. 14-15.

6. Döring, Quoted by Bywater (see above), p. 212.

7. A. Nicoll, The Theory of Drama, p. 120.

8. Guyau, *Problèmes de l'esthétique contemporaine*, (1925), p. 47.
9. Livingstone, Article on ((Literature)) in ((The Legacy of Greece)).
10. Bradley, *Oxford Lectures on Poetry*, (1909), ((The Sublime)), pp. 37-65.
11. Kant, *Critique of Judgment*, Bk. I, § 23.
12. Johnson, *Preface to Shakespeare* (see No. 8 under Chap. II, above), p. 96.
13. Macneile Dixon, *Tragedy*, (1925), p. 73.

CHAPTER VI.

1. Aristotle, *Poetics*, Chap. XII, Butcher's Translation.
2. Bywater, *Aristotle on the Art of Poetry*, Commentary, p. 214.
3. Corneille, *Discours sur le Poème dramatique*, *Oeuvres complètes*, Edition de Lahure, Tom V, p. 327.
4. Schiller, *Aesthetical Essays* (Bohn's Library), p. 251.
5. *Agamemnon*, l. 1562.
6. *Choephore*, l. 676.
Augusta Webster's Translation.
8. *Antigone*, l. 920.
9. Egger, *Histoire de la Critique chez les Grecs*, p. 302.

10. Johnson Preface to Shakespeare (see No. 8, Chap. III, above), pp. 102-103.

11. Gervinus: Shakespeare, Quoted by J. S. Smart (see No 12 below).

12. J. S. Smart: ((Tragedy)), English Association Essays, Vol. VIII, 1922, pp.

13. Ibsen: Ghosts, Act II, English Translation by R. F. Sharp.

CHAPTER VI.

1. Hegel, Philosophie of Art, English Translation by Osmaston, (1916), Vol. IV, Section on Tragedy.

2. Macneile Dixon: Tragedy, p. 160.

3. Eckermann: Conversations with Goethe, 28 March, 1827.

4. Bradley: Oxford Lectures on Poetry, Lecture on ((Hegel's Theory of Tragedy)), (Henceforward abbreviated as Oxf. Lect.).

5. Bradley: Shakespearean Tragedy (Henceforward abbreviated as Sh. Trag.).

6. Oxf. Lect, p. 86.

7. Oxf. Lect, pp. 87-88.

8. Sh. Trag., p. 19.

9. Sh. Trag., p. 34.

10. Sh. Trag., pp. 25-39.

11. Sh. Trag., pp. 31-32.

12. Oxf. Lect., p. 32.
13. Sh. Trag., p. 29.
14. Oxf. Lect., p. 82.
15. Sh. Trag., p. 84, p. 198, pp. 322-326.
16. Sh. Trag., p. 147-148.
17. Sh. Trag., p. 241-242.
18. Verity's Edition of ((Hamlet)), Notes, p. 213.
19. Sh. Trag., p. 278, foot-note;
20. Sh. Trag., p. 324.
21. Sh. Trag., pp. 324-325.

CHAPTER VII.

1. Schopenhauer, *The World as Will and Idea*, English Translation by R. B. Haldane and J. Kemp, (1883), Bk. III, § 33-34.
2. Ibid, Bk. III., § 38.
3. Ibid, Bk. III, § 34.
4. Ibid, Bk. IV, § 68.
5. Ibid, Bk. III, § 51.
6. Carrit, *Theory of Beauty*, (1928), pp. 122-123.
7. *The World as Will ect.*, Bk. III, § 51.
8. *Odyssey*, Bk. XI, l 484.
9. *Antigone*, l. 8.
10. *Iphigenia at Aulis*, ll. 1211-1252.
11. *The World as will etc*, Bk. IV, § 68.
12. Nietzsche, *The Birth of Tragedy*, English Trans-

lation by Oscar Levy, (1909), Introduction, p. XXV.

13. Ibid. p. 46.

14. Ibid, p. 51.

15. Ibid, p. 44.

16. Ibid, p. 46.

17. Ibid, p. XXV.

18. Ibid, p. 128, (Carritt's translation in ((Philosophies of Beauty)) is here given, for it is more intelligible than Levy's).

CHAPTER IX.

1. Quoted by B. Croce in *European Literature in the 19th Century*, D. Ainslie's Translation, p. 120.

2. Heine, *Brief aus Paris*, No. 44.

3. Schücking, *Characters and Problems in Shakespeare's Tragedy*, (George Harrap), (1922), pp. 157-167.

4. Magnus, *Dictionary of Modern European Literature*, 1926, Art. on ((Death)).

5. Jeremy Bentham, *Principles of Morals and Legislation*, Chap. I.

6. W. McDougall, *Outlines of Psychology*, (1928), p. 267.

7. Wohlgemuth: *Pleasure and Unpleasure* *Brit Journ of psyc Mono Suppl No VI*.

8. Freud, *Totem and Taboo*.

9. Fontenelle, *Réflexion sur la Poétique*, (1678), § 36.

10. Hume, *Essays*, ((Tragedy)), (1757), pp. 127-133.

CHAPTER X.

1. Aristotle, *Poetics*, Chap. VI, Butcher's Translation.
2. Lessing, *Hamberg Dramaturgie*, No. 48.
3. Corneille, *Discours sur la Tragédie* (see No. 3, Chap. VI), p. 338.
4. Fontenelle, *Réflexions sur la poétique*, § 36.
5. Aristotle, *Politics*, Bk. VIII.
6. Bywater, *Aristotle on the Art of Poetry*, p. 155.
7. Butcher, *Aristotle Theory of Poetry*, pp. 253-254.
8. McDougall, *Outline of Psychology*, p. 325.
9. Euripides, *Medea*, l. 190 et seq.
10. Aucassin et Nicolette, I, V. 10 et seq.
11. Spenser, *Fairie Queen*, Bk. II, i, 46.
12. Wordsworth, *Imitation of Immortality*.
13. John Keble, *Essays, Historical and Critical*.
14. Byron, *Letters*, Quoted by Prescott, p. 272.
15. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry*, p. 246.
16. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry*, p. 247.
17. Carritt, *Theory of Beauty*, p. 67.
18. Prescott, *The Poetic Mind*, (1922), pp. 260-277.
19. Baudouin, *Psychanalyse de l'art*, (1929), pp. 200-208.
20. Dixon, *Tragedy*, p. 118.

21. Freud, Art. on Psychoanalysis in Ency. Brit.
14th Edit.

CHAPTER X.

1. Abbé Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*. (Quoted by Hume in *Essay on Tragedy*).

2. A. W. Schlegel, *Lectures on Dramatic art and Literature*, English Translation by J. Black, (1902), pp. 30-42.

3. Calvin Thomas, *Tragedy and the enjoyment of it*, ((*The Monist*)), (1914), no. 3.

4. Richards, *Principles of Literary Criticism*, (1928), pp. 245-248.

5. Lipps, Passages Translated by Carritt in ((*Philosophies of Beauty*)), p. 253.

6. Lipps, *Tragik, Tragödie und wissenschaftliche Kritik*. Cf.

Carritt, *The Theory of Beauty*, Chap. XI.

7. Aristotle, *Poetics*, Chap. IV, Bywater's Translation, pp. 9-11.

8. F. L. Lucas, *Tragedy*, p. 51 et seq.

9. J. S. Smart, *Tragedy, Essays of English Association*, Vol. VIII.

10. Schlegel, *Lectures on Dramatic Art*, pp. 66-69.

CHAPTER VIII.

1. Camboulin; Essai sur la fatalité dans le théâtre grec, (1855), pp. 5-10.
2. Dixon, Tragedy, p. 190.
3. Dixon, Tragedy, p. 66.
4. Quoted by Green in ((Short History of the English People)), p. 21.
5. Voltaire, Candide, (The end).
6. Tchao-Chi-Kou-eul, French Translation by Stanislas, Julien, 1834.
7. Racine, Préface à l'Esther.
8. S. Levi, Le théâtre indien, pp. 32-34.
9. H. H. Wilson, Select Specimens of the Theatre of the Hindus, (1835), Introduction, p. XXVI.
10. Kalidasa, Sakuntal, English Translation by W. Jones.
11. The Bible, Judges, Chap. II.
12. Lucian, Works, Dialogues, no. XLIII.
13. Schlegel, Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide, (1807), p. 83.
14. ((Tragédie)), La Grande Encyclopédie, Vol. 31.
15. Dover Wilson, The Essential Shakespeare, p. 9, p. 118 et seq.
16. E. Chambers, William Shakespeare, Vol. I. pp. 85-86.

CHAPTER VII.

1. Bullough (see no. 12, Chap. II).
2. G. Santayana, *The Sense of Beauty*, p. 230.
3. Cf. C. E. Montagne, *The Delight of Tragedy*.
Atlantic Monthly, Sept. 1926.